

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO ESCOLA DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.**



JOSIANE NUNES MACHADO SAMPAIO

**A POLÍTICA INVADE A CENA:
VIDA TEATRAL NO RIO DE JANEIRO ENTRE 1831 E 1848.**

GUARULHOS – SP
MAIO / 2018

JOSIANE NUNES MACHADO SAMPAIO

**A POLÍTICA INVADE A CENA:
VIDA TEATRAL NO RIO DE JANEIRO ENTRE 1831 E 1848.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Instituições, vida material e conflito.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Ferreira de Oliveira.

GUARULHOS – SP

MAIO / 2018

SAMPAIO, Josiane Nunes Machado.

A política invade a cena: vida teatral do Rio de Janeiro entre 1831 e 1848. / Josiane Nunes Machado Sampaio. 2018. 233 f

Dissertação (Mestrado. Área de concentração: Instituições, vida material e conflito). – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2018.

Orientação: Maria Luiza Ferreira de Oliveira.

Título em inglês: Politics invades the scene theatrical life of Rio de Janeiro between 1831 and 1848.

1. Teatro. 2. Rio de Janeiro. 3. Regência. I. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. II. A política invade a cena: vida teatral do Rio de Janeiro entre 1831 e 1843.

JOSIANE NUNES MACHADO SAMPAIO

**A POLÍTICA INVADE A CENA:
VIDA TEATRAL NO RIO DE JANEIRO ENTRE 1831 E 1848.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Instituições, vida material e conflito.

Aprovação: ____/____/____

Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira de Oliveira

Universidade Federal de São Paulo.

Profa. Dra. Wilma Peres Costa

Instituição: UNIFESP

Profa. Dra. Silvia Cristina Martins de Souza

Instituição: UEL

Profa. Dra. Elisabeth Azevedo. Instituição: ECA- USP (Suplente)

RESUMO

Esta pesquisa procurou analisar a dinâmica da cultura teatral na Cidade do Rio de Janeiro entre 1831 e 1848. Os anos da regência, com o país independente há pouco menos de dez anos foi espaço de experiências tanto políticas quanto artísticas. Em um período marcado pela emergência de diversos projetos políticos e de disputa acirrada pela opinião pública na imprensa, o teatro se fez presente - a exemplo com a revolta no teatro em 1831. A política dialogava com os múltiplos repertórios teatrais da época, e nos anos 1840 o debate continuou intenso. O teatro foi espaço para os festejos cívicos, com seus espetáculos contemplados por um público diverso, que em diálogo com a cena, expressavam demandas pessoais e coletivas do seu tempo. Longe de significar somente um espaço de diversão e entretenimento, o teatro configurou-se como um espaço de sociabilidade política, onde se teatralizava a vivência cotidiana da cidade, das intensas disputas pelo poder, da difusão das ideias, do desejo ver e ser visto, do entrelaçamento entre espaço público e privado, para a expressão dos gestos, ações e opiniões da população, e para se pensar qual a função do teatro. O teatro também estava na pauta do projeto de construção de uma identidade e uma memória nacional na afirmação do Estado-nacional, que de muitos modos, queria se firmar, seja por parte do governo ou dos homens de letras da época, como a criação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843 explicita. Por fim, esta pesquisa se propõe a verificar e questionar que vida cultural era essa e como compreender um espaço social e histórico em construção, pelo teatro.

Palavras-chave: Teatro, Rio de Janeiro, Censura, Sociabilidade, Estado-nacional.

ABSTRACT

This research sought to analyze the dynamics of theater culture in the City of Rio de Janeiro between 1831 and 1848. The years of regency, with the independent country less than ten years ago, was a space of both political and artistic experiences. In a period marked by the emergence of several political projects and the fierce public opinion in the press, the theater was present - for example with the revolt in the theater in 1831. Politics was in dialogue with the many theatrical repertoires of the time, and in the 1840 the debate remained intense. The theater was a space for civic celebrations, with its spectacles contemplated by a diverse audience, who in dialogue with the scene, expressed personal and collective demands of their time. Far from meaning only a space of fun and entertainment, the theater was configured as a space of political sociability, where the daily life of the city was staged, intense disputes over power, the diffusion of ideas, the desire to see and be seen, the intertwining of public and private space, the expression of gestures, actions and opinions of the population, and to think about the function of the theater. The theater was also on the agenda for the construction of an identity and a national memory in the affirmation of the national state, which in many ways wanted to establish itself, either by the government or the men of letters of the time, as the creation of the Brazilian Drama Conservatory in 1843 explicitly. Finally, this research proposes to verify and question what a cultural life is and how to understand a social and historical space under construction, by the theater.

Keywords: Theater, Rio de Janeiro, Censorship, Sociability, National State.

AGRADECIMENTOS

É gratificante terminar um trabalho mesmo que ainda não seja um fim, pois entre um delimitar de temas e de interesses, outros se apontam, e assim seguimos. E para seguir nesta caminhada, retomo a imagem do conto “*Conversa de bois*”, do magnífico Guimarães Rosa no livro *Sagarana*. Os bois atados ao carro-de-bois, juntos, produzem sons, caminham, sonham, se irritam, proseiam, pensam na vida e contam causos, estória e História. E se é para ter experiências, no fazer e viver historiando, estou em um carro-de-bois. Pude contar com tantas pessoas para esta trajetória e processo de realização. Em primeiro lugar agradeço ao meu amado pai, Marivaldo, pelo amor, humor, paciência e compreensão, pelas minhas escolhas em estudar. Gratidão eterna por tudo. Agradeço aos familiares pelo carinho sempre, sempre, sobretudo minha afilhada Camila e minha tia-madrinha Maria Madalena.

Minha gratidão imensa à minha orientadora Maria Luiza Ferreira de Oliveira, que no carro-de-bois citado, se tem um ser especial na minha trajetória acadêmica, é a Malú. A historiadora-professora-gente-do-bem-amiga e um primor na orientação. Só gratidão.

Também sou muito grata aos professores Alexandre Godoy, Patrícia Teixeira, Fábio Franzini, Rafael Ruiz, Fernando Atique, Edson Teles, Edilene Toledo, Odair Paiva, Mariana Villaça, Luís Ferla, Jaime Rodrigues, Janes Jorge, Maria Rita, Fabiano Fernandes, Ana Nemi, Antônio Simplício, Clifford A. Welch, Luís Filipe e Rosangela Leite. Todos me ajudaram e me ensinaram pensar historicamente e são profissionais incríveis. Só admiração.

Agradeço muito a generosidade das professoras que fizeram parte da minha defesa.

Primeiramente agradeço à professora Silva Cristina Martins de Souza–UEL, por ter aceitado participar da banca de qualificação e da defesa. Pude contar com suas indicações, e as leituras de seus textos sobre teatro muito me empolgam a continuar. Muitíssimo obrigada.

À professora Wilma Peres - UNIFESP um agradecimento especial pelos anos de graduação e mestrado. Pelos cafés cheios de prosa e de história, e pelas risadas. Ainda irei descobrir quais seus segredos para ser a mestra, a referência. Muito obrigada pelo aceite em participar da minha defesa.

À professora Elisabeth Azevedo – ECA- USP, obrigada pelo aceite, acompanho seu textos sobre teatro e será um desafio estimulante pensar a cena no império contigo. Muito obrigada.

Ao professor André Machado, minha gratidão por ter feito parte da minha qualificação. Sempre grata por suas ideias e minha admiração.

Um agradecimento especial e carinhoso também para a professora Stella Maris (USP) que desde suas aulas na época na Unifesp mantemos uma relação amistosa e sempre uma troca incrível. Adoro entrar você por aí! Muito obrigada pelas ideias e conselhos.

Também minha gratidão ao professor Pedro Puntioni (USP) por sua generosidade em fotografar várias fontes para minha pesquisa ainda no início de 2015, quando estive no Rio. Tenho ainda muita fonte para ler!... Obrigada.

Aos amigos unifespianos da pós-graduação um obrigada carinhoso. Em especial agradeço ao meu grupo na parte do carro de bois do lado de cá. Ao meu querido Pedro Vagner, e as lindokas Ana Gabriela e Lillian Silva, amigos, confidentes, parceiros de escrevinhação (sim, nome para angustia na escrita), somos os *Fubás Historiográficos* de vida e de projetos. Uma maravilha a convivência com vocês.

Agradeço aos queridos 45 mestrandos da turma que com carinho e animação e debates me possibilitou um período de mestrado incrível. Um abraço especial à turma dos “farofando no Rio de Janeiro” – Cezar Kenzo, Verinha Araújo e Paula Carvalho.

Aos amigos que me apoiam, um carinho imenso, sempre, sempre para Moíses Corcino, Regina Azevedo, Kamunjin Tanguete, Kaya Mujeuin, Janaina Tineo, Laura Barcia, Iris Meira, Mayra Villica, Cris Silva e Marlene Ribeiro.

Também agradeço muitíssimo Capes-Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, órgão de fundamental importância para permitir a pesquisa no nosso país, pela a bolsa de mestrado que recebi e possibilitou a pesquisa. Que resistamos. Sem pesquisa e educação não se faz um tostão! Gratidão.

Agradeço também aos funcionários do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pelo carinho, profissionalismo e empenho em manter a guarda de documentos fundamentais para a pesquisa, a memória e o empenho em cidadania. Que

resistamos fundamentalmente na divulgação do saber e na valorização do nosso trabalho. Avante.

Por fim, agradeço à Unifesp – Campus Guarulhos por ser meu espaço de sonhar, sempre. Aos funcionários da biblioteca, ao pessoal da secretaria da pós-graduação pela atenção quando estive perdida, aos funcionários da limpeza, do bandejão e aos “meninos” da informática pelo carinho e afeto.

Muito obrigada.

___ Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem... *“Conversa de bois”*. Sagarana - Guimaraes Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - A REVOLTA NO TEATRO.....	32
<i>1.1 Gritos e tiros no teatro e na praça, narrativas em disputa.....</i>	<i>43</i>
<i>1.2 A Cena depois da Revolta no Teatro.....</i>	<i>54</i>
CAPÍTULO 2. OS FESTEJOS CÍVICOS: A TEATRALIZAÇÃO DA POLÍTICA	68
<i>2.1 Os dias de festejos.....</i>	<i>72</i>
<i>2.2 Os agitados anos de 1831 e 1832, comemorações em disputa.</i>	<i>78</i>
<i>2.3 A vitória do 2 de dezembro e as bem-comportadas celebrações no teatro.....</i>	<i>92</i>
CAPÍTULO 3. A CENA ATRÁS DAS CORTINAS.....	104
<i>3.1. Vida teatral: o sistema de finanças.....</i>	<i>108</i>
<i>3.2. Vida teatral: os artistas e a cena.....</i>	<i>128</i>
CAPÍTULO 4 - O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO.....	142
<i>4.1 Funcionamento e tensões.....</i>	<i>163</i>
<i>4.2 Pareceres e conflitos.....</i>	<i>181</i>
CAPÍTULO 5 – O REPERTÓRIO TEATRAL	191
<i>5.1 Duas peças e um pouco do debate sobre o repertório</i>	<i>201</i>
<i>“O Rei se diverte”</i>	<i>202</i>
<i>“A Camara Ardente”,.....</i>	<i>204</i>
<i>5.2 O peso da crítica literária - análise da dramaturgia e a importância do ator.....</i>	<i>208</i>
<i>5.2 O Teatro na história, o problema das sociabilidades.....</i>	<i>214</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
FONTES.....	223
BIBLIOGRAFIA.....	226

INTRODUÇÃO

O theatro deste mundo é o de maior variedade possível: dramas, scenarios, actores e espectadores, tudo varia e se sucede com tanta rapidez e novidade, que para uns é objecto de terror e espanto, e para outros de estudo e admiração.

(M. de Maricá) *O Theatrinho, Jornal Político*. Sexta feira, 30 de março de 1849.

Esta pesquisa procurou investigar os diversos aspectos da vivência teatral na corte do Rio de Janeiro entre 1831 e 1848, tendo como núcleo articulador o teatro oficial - o Teatro São Pedro de Alcântara, denominado no período regencial de Teatro Constitucional. Em 1822, foi nesse teatro que D. Pedro se apresentou ao povo fluminense pela primeira vez após sua chegada de São Paulo, onde proclamara a Independência. O teatro passou a chamar-se Teatro São Pedro de Alcântara em 1824.¹ Em 1831, depois da abdicação, tornou-se Teatro Constitucional Fluminense e mais tarde, com a maioria de D. Pedro II em 1841 novamente passou a denominar-se Teatro São Pedro de Alcântara - exemplo de como o teatro era um espaço dotado de alto poder simbólico.²

A intenção é compreender uma parte da atividade teatral neste momento complexo e estimulante da História do Brasil e da História do Teatro Brasileiro, diante do processo de construção dos espaços artísticos³ e dos intensos acontecimentos políticos, na fase da Regência⁴ - período de “Laboratório da Nação”,⁵ e dos embates e arranjos políticos para a formação do Estado-nação no Segundo Reinado.

1 BRASIL. *Constituição do Império do Brasil 1824*. RJ: Imprensa Nacional. Disponível em <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/1737>. p. 17.

2 A troca dos nomes da principal casa de espetáculos neste período é exemplar da íntima ligação entre a política e o palco. PRADO, Décio de Almeida, *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

3 Marco Morel ao analisar o processo de formação de novos espaços públicos na Cidade do Rio de Janeiro e suas redes de sociabilidade política nas décadas de 1820 a 1840, estabelece uma comparação entre o movimento associativo, a criação dos jornais e os espaços públicos, no qual a atividade artística está inserida. O autor aborda a cena pública política da corte e como as redes de sociabilidade não se confundiam com a administração pública e nem com o exercício do poder imperial, dinamizando assim, disputas, conflitos, diálogos e resistências. MOREL, Marco. *As transformações dos Espaços Públicos. Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 234-239.

4 CASTRO, Paulo Pereira de, *A experiência republicana, 1831-1840*, In Sérgio B. de Holanda, *História Geral da Civilização Brasileira*, S. Paulo, Difel, 1964, T. II/vol.2, p.9-70. Neste texto, o autor valorizou o

Deseja-se entender os usos do espaço teatral pelos artistas, empresários, dirigentes políticos e por demais frequentadores, na tentativa de apreender os conflitos, as transformações e as continuidades na relação entre: política e teatro, palco e a plateia, teatro e a imprensa na formação dos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, evidenciando as ambiguidades das experiências vividas na corte, diante dos debates sobre a representação da cidadania⁶ que ocorria, pelo menos, desde 1823. Certamente a agitação política não parava na porta de entrada dos teatros, sobretudo do Teatro São Pedro de Alcântara/Teatro Constitucional⁷, como nos instiga a pensar o correspondente do jornal *O Theatrinho*.

O teatro oficial da corte era objeto de terror e espanto para alguns, e de estudo e admiração para outros, como nos mostra o jornal *O Theatrinho*. Quando de sua Inauguração como Real Theatro de D. João em 12 de outubro de 1813,⁸ se assentou no Rio de Janeiro, um modo de se fazer teatro ao gosto português, com a vinda de companhias artísticas portuguesas, mas também companhias italianas. Posteriormente, juntar-se-iam as companhias dos artistas franceses e também de artistas brasileiros, que disputavam o espaço cultural na corte. No princípio, o repertório esteve muito ligado às óperas italianas. Entretanto, em pouco tempo, o teatro na corte se caracterizou por uma multiplicidade de formas, como pode ser verificado nos anúncios na imprensa. Em um único espetáculo o público poderia apreciar diversas apresentações, como óperas, comédias, operetas, dramas, melodramas, mágicas, tragédias, farsas, bailados, fados, cantos e músicas diversas, enfim, uma diversidade de gêneros escolhidos pelos empresários teatrais, em consonância com a frequência e gosto do público, para garantir também uma boa arrecadação.

período regencial a ponto de nomear seu trabalho de *A experiência republicana*; Ver também: FILHO, Arnaldo Fazoli, *O período regencial*, 2ª Ed., São Paulo, Ática, 1999; BASILE, Marcello, *O império em construção: projetos de Brasil e ação política na corte regencial*, Tese de doutorado, PPGHIS/UFRJ, 2004.

5 Esta expressão é do historiador Ilmar Rohloff de Mattos, em *O Tempo Saquarema* 6ª Ed. São Paulo. Ed. Hucitec, 2011. p. 264-291. Ver também: BASILE, Marcello, *O Laboratório da nação: a era regencial (1831-1840)* In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial*, vol. II – 1831-1870. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009.

6 RIBEIRO, Gladys Sabina e PEREIRA, Vantuil *O Primeiro Reinado em revisão*, In *O Brasil Imperial*. Vol. I (1808-1831), org. GRINBERG Keila e SALLES Ricardo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

7 SOUZA, Silvia Cristina Martins de Souza *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.p.32-33. PRADO, Décio de Almeida *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

8 O decreto de 28 de maio de 1810 autorizava a construção do teatro. A partir de então foram realizadas diversas loterias, pelo intendente geral da Polícia, de modo a angariar fundos para a construção. Sobre o decreto ver: *Coleção de leis e ordens régias ...*, 1810, pp.112-113

Esta multiplicidade de repertório foi uma das características mais interessantes do teatro na corte e em outras províncias ao longo do XIX. Surgiam novos gêneros, mas o foco era a variedade do espetáculo, visto que uma apresentação durava em média de quatro a cinco horas. Intuímos que tal pluralidade atraía o público, garantindo uma plateia assídua e interessada nas possíveis novidades. Além disso, a frequência do público também contribuía para os ganhos financeiros dos empresários teatrais.

Neste aspecto, embora a crítica teatral formada por homens de letras, sobretudo a partir de 1827 procurasse eleger certos gêneros teatrais e musicais, como no caso da ópera – e no teatro dramático, a tragédia, por exemplo, como as formas cênicas ideais ao progresso e a civilização, ou um gênero porta voz do “teatro nacional”, o que observamos acompanhando os anúncios na imprensa, é um espetáculo sempre muito variado. Posteriormente, a produção acrítica de estudos sobre o teatro brasileiro nos oitocentos reforçaria a ideia de que o “nascimento” do teatro nacional malogrou, ou ficou manco por não ter seguido ou produzido uma dramaturgia brasileira seguindo a dinâmica das hierarquias dos gêneros teatrais,⁹ obnubilando deste modo, que o teatro no século XIX foi muito mais dinâmico e de difícil categorização. Com uma cena complexa, tensa e diversa, que animava as noites teatrais na corte, a pergunta que nos cabe é pensar como se estruturava a materialidade e a gerenciamento destes espetáculos. Questão ainda a ser mapeada situando a produção cênica e suas demandas no tempo.

No Primeiro Reinado, podemos verificar que houve uma ampliação da relação entre teatro e música, com o predomínio e influência do teatro lírico de origem italiana¹⁰ e com a

9 LEITE, Rodrigo Morais. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. Mestrado/UNESP São Paulo, 2013. GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. SP: Perspectiva, 2012. FARIA, João Roberto, *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil* SP. Perspectiva, 2001. PRADO, Décio de Almeida *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999. MAGALDI, Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*. Editora Global 6ª Ed. SP, 2004. AZEVEDO, Elizabete R. *O Drama* - In: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012. HESSEL, Lolthar *O Teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre, Ed. URGs, 1974. MENDONÇA, Carlos Süssekind de. *História do Teatro Brasileiro. Volume Primeiro (1565-1840)*. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926 ROMERO, Sílvia. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL/MEC, 1985. VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

10 Um dos principais repertórios apresentados nas primeiras décadas na corte, foram as obras do italiano Giacomo Rossini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi entre outros. Um levantamento deste repertório pode ser analisado em KÜHL, Paulo Mygayer. *Cronologia da ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: Unicamp, SP: 2003. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>. Ver

vinda de artistas profissionais - os conhecidos *castrati* (cantores) italianos, recebidos pelo público fluminense com muito sucesso, desde a década anterior. Além destes, outros cantores e cantoras¹¹ continuavam a animar a corte nos tensos anos da década de 1820. A ópera e a música dramática faziam parte da experiência cultural da corte portuguesa,¹² e sua popularidade favoreceu o consumo de libretos de óperas, conhecida como teatro de cordel, que, em parceria com as recitas musicais, eram obras de fácil tiragem, circulação e aceitação em Portugal. Sobre a circulação de libretos na corte, e de outras peças ainda precisamos de estudos mais sistematizados.¹³

As temáticas das óperas buscavam acentuar a soberania monárquica e as hierarquias sociais. Seu repertório adequava-se à simbologia interna do teatro, na qual, as divisões entre camarotes, frisas, plateia, galerias, mezanino e o palco, eram pensadas para possibilitar a construção de uma subjetividade no público atrelada a identificação - soberano-súditos. Reforçava-se positivamente a “grandeza de caráter da realeza” e sua autoridade. Os temas das óperas faziam comparações da família real portuguesa com os mitos gregos, além de abordar fatos históricos de Portugal e de outros países.¹⁴ Alguns espetáculos recebiam comentários na imprensa que servia de propaganda para o governo e para a imagem do Soberano.

Do camarote real, o aceno do soberano, seus gestos e comportamento, indicava todo um cerimonial nas noites teatrais quando a família real comparecia.¹⁵ Este cerimonial era completado com cantos, hinos, painéis ao fundo do palco com símbolos monárquicos, e o próprio busto do soberano no palco fazia parte desta outra teatralidade dentro do espaço

também ANDRADE, Ayres. Francisco Manoel da Silva e Seu tempo, 1808-1865. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967.

11 Uma descrição detalhada das alterações provocadas na prática vocal, com a chegada de Dom João VI, em PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. (Tese de Doutorado) Campinas, SP: 2007.

12 “A música era uma das grandes paixões dos reis da dinastia de Bragança e foram despendidas somas consideráveis em sua honra. Basta recordar a riquíssima biblioteca musical reunida por D. João IV4, ele mesmo compositor e crítico de mérito, a contratação de Domenico Scarlatti sob o reinado de D. João V5, a de David Perez e dos maiores cantores italianos sob D. José I6, sem esquecer a construção do faustoso teatro de ópera “dos Paços da Ribeira” ou “Ópera do Tejo”, considerado por Burney7 como o teatro mais brilhante de toda a Europa, infelizmente destruído no ano de sua inauguração pelo grande terramoto de 1755” (SCHERPEREEL, 1985, p. 13). Apud PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. (Tese de Doutorado) Campinas, SP: 2007.

13 KUHL, Paulo Mygayar. *Cronologia da ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: Unicamp, SP: 2003. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>.

14 SILVA, Charles Roberto. *Teatro para os trópicos: O governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*. (Tese de Doutorado), São Paulo. USP-ECA. 2017. p.173.

15 CARDOSO, Lino de Almeida, *O Som e o Soberano: história da depressão musical carioca pós- Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. Doutorado – História Social – USP. 2006. p. 307-308.

teatral - uma teatralidade política monárquica. Este procedimento se manteria no Segundo Reinado. Simbologia também disputada pelos grupos políticos conforme suas demandas específicas, e retratados e disputados na imprensa. O viajante Carl Seidler em suas memórias apresenta a relação social hierárquica no interior do teatro na época de D. Pedro I.

O camarote imperial, situado na primeira fila, bem defronte do palco, é exageradamente provido de reposteiros de seda verde, bordados a ouro, e forrado de veludo verde. Verde e ouro são as cores nacionais brasileiras. Até as decorações podem ser consideradas bonitas, embora às vezes pequem contra a fidelidade histórica, e a iluminação pela sua judiciosa aplicação duplica o efeito de ilusão de ótica. Mas nem no teatro desaparece o despotismo, (...) Todos os espectadores são obrigados, ao aparecer a família imperial, a voltarem o rosto para esse camarote até que suba o pano; a mesma exigência barbárica prevalece nos intervalos. O melhor contraste para esse servilismo formam os negociantes norte-americanos, sempre abundantes na “divina cidade imperial”. Em atitude cômoda e arrogante (...) ficam de pé no meio dos bancos, mãos nos quadris, e nas suas ideias republicanas nem sequer pensam em tirar o chapéu de aba larga, puxado para a nuca diante da majestade, que não reconhecem; só a cócega de umas pontas de baioneta os leva se não à razão pelo menos à sujeição.¹⁶

Nesta passagem, o viajante Carl Seidler nos possibilita visualizar muitas das relações conflitantes nas noites teatrais. Primeiramente, a própria decoração do teatro atenderia as necessidades de uma monarquia nos trópicos, com a criação de novos símbolos e ornamentos reais. O cerimonial de o público olhar para o camarote real e reverenciar a família real, antes, durante ou depois dos espetáculos, era uma prática desde a época de D. João VI, uma encenação social que reiterava a importância do rei e mostrava o bom comportamento dos súditos.¹⁷ Além disso, no pós-independência tanto a praça pública como o teatro passam a serem ambientes de demonstração da lógica política do período no qual estes momentos de “liturgia de poder” eram “quase um último recurso para solicitar algo ao governante ou desafiá-lo”.¹⁸ Na passagem do Seidler, os desafiadores neste momento, no interior do teatro, que não cumpriam o cerimonial, eram os negociantes norte-americanos, que com suas ideias republicanas, eram indiferentes à monarquia, e “nem sequer pensam em tirar o chapéu de aba

16 SEIDLER, CARL, *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes. p.45.

17 SOUZA, Iara Lis Franco S. C. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo*. Tese de Doutorado. Campinas Unicamp – SP, 1997. p. 141.

18 Ibidem. 141.

larga, puxado para a nuca diante da majestade, que não reconhecem”, entretanto “só a cócega de umas pontas de baioneta os leva se não à razão pelo menos à sujeição”,¹⁹ ou seja, acabava-se realizando as reverências ao soberano, ao menos, quando se era notado pela Guarda do Teatro.

Também nos jornais da corte a partir da Independência se reproduziam as divisões políticas do período entre os assuntos teatrais, e incentivava-se tanto a formação do gosto do público por determinado artista ou companhia artística, permitindo o surgimento dos chamados “partidos teatrais”²⁰, pois o “fruto da autonomia do país é a formação do público, que lê e quer se divertir na ópera”,²¹ e ao mesmo tempo os embates estéticos nos jornais passavam a ser também mais politizados.

Antes da Independência, o espaço teatral já era notado por seus frequentadores na corte igualmente como um local de interesses e conflitos. O próprio Príncipe Regente, em maio de 1822, com sua influência agiria para amenizar as discordâncias entre a Companhia Italiana e a Companhia Dramática diante dos impasses para agradar o público, ou sobre o financiamento do governo (via loterias) e a garantia da manutenção do teatro.

Nas decisões do Império daquele ano, para garantir a mesma estrutura do teatro da época de D. João, com as óperas, as loterias e os pedidos de concessões, o Príncipe Regente por intermédio de José Bonifácio de Andrada e Silva, então Ministro dos Negócios do Reino, nomeou uma Comissão com artistas e o proprietário do teatro, para que juntos ao Intendente Geral de Polícia fossem acertados os acordos para conciliar os interesses dos artistas, do proprietário e do governo.²² A intenção era que se mantivesse a mesma organização interna do teatro, e que os habitantes da cidade não ficassem privados do divertimento que “servindo-lhes de inocente distração dos trabalhos da vida doméstica e publico, pode também concorrer mui eficazmente para reformar os costumes e aperfeiçoar a civilização”. Esta medida indicava

19 SEIDLER, CARL, *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes. p.45.

20 “Os partidos teatrais remontam ao setecentos europeu, quando o público se engalfinhava por causa desta ou daquela diva. Por seu turno, a crítica musical ensaia suas primeiras crispações”. GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica, a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, 2004. p.74.

21 Ibidem.73.

22 Foram nomeados para esta comissão, o proprietário e administrador do teatro Bernardo Avellino e os atores Pedro Fernandes Paulo Rosquellas e Miguel Vacani. *Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil, 1822*. RJ. Imprensa Nacional. 1887. Nº 48 p.36 Disponível em. <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio>.

como os outros teatros da corte deveriam ser organizados, seguindo os padrões deste teatro oficial.

Com os embates políticos e econômicos que favoreceram a Independência em setembro de 1822, inicia-se o governo de D. Pedro I, e a rua e a praça pública, “se converteriam em um prolongamento do teatro”²³, ou seja, o que ocorria tanto em cena quanto o que se passava no ambiente das apresentações, além dos conflitos em seu entorno, eram temas na imprensa e grande preocupação para o Intendente Geral de Polícia. O lugar social do teatro se fazia presente e modelava os comportamentos e as distinções sociais, como relatou outro viajante que esteve na corte, o francês Victor Jacquemont quando assistiu a ópera *A Italiana em Argel* de Rossini, em 1828. Tanto o interior do teatro, como no seu entorno se notava uma sociabilidade difusa, sobre a qual o viajante nos revela que,

O público parecia aborrecer-se muito: no entanto, a sala estava cheia e ela é bem grande. O seu aspecto é das salas da Itália: não há lustres mas lampiões colocados em frente dos camarotes. As mulheres, ataviadas (ponto de vírgula) os homens em trajes de cerimonia, todos cobertos de condecorações, (...) Creio que todo mundo que o Rio chama de alta sociedade tem camarotes reservados na ópera. O imperador é frequentador assíduo (...). Durante o espetáculo a praça fronteira ao teatro fica repleta de carruagens, nas quais vieram de suas chácaras os espectadores dos camarotes (...). Os cocheiros dormem por perto ou jogam entre si e bebem (...) A praça durante a representação parece um acampamento militar. Não há nela menos do que trezentos ou quatrocentos carros e mil mulas e cavalos, além de algumas centenas de servidores negros. Tudo é necessário ao prazer de algumas duzentas ou trezentas famílias. Se ao menos elas se divertissem!²⁴

A Praça do Rocio onde se localizava o teatro, durante a representação da ópera de Rossini, “parecia um acampamento militar”, como relatou o viajante francês. Esta é a passagem que nos revela outra faceta do lugar social do teatro que irá se acentuar ainda mais no período regencial. O teatro, para além de um espaço representativo monárquico, torna-se um campo político e diverso em disputa. Além disso, a rua e o teatro transformam-se em um

23 GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica, a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, 2004. p.72.

24 PRADO, Décio De Almeida, *A Herança teatral portuguesa* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012. .p 54.

dos centros da preocupação dos agentes do poder. Quando da ebulição política com o movimento constitucionalista em 1821 e o desenrolar da Independência, não eram claras aos agentes políticos as definições sobre qual seria a forma política de organização, do Império independente²⁵. Tais tensões foram sentidas ativamente no teatro. As agitações nas ruas e a manutenção da tranquilidade dos teatros passaram a ser um debate.²⁶ Cabe ainda uma análise mais sistemática das tensões internas na administração do Teatro S. Pedro de Alcântara neste período de incertezas, mesmo depois de 1824 com a Constituição. Sabe-se que o sistema de loteria, que será discutido posteriormente, continuará aparecendo na imprensa, com queixas sobre as finanças para a permanência dos espetáculos.

É importante destacar que a partir da década de 1820, os militares e a polícia adentram com mais proximidade a cena teatral, fato que extrapola com a Abdicação e com a Revolta no teatro, em 1831. A movimentação de rua próxima ao teatro, local estratégico de expansão urbana da cidade também se fez sentir quando o coronel Maler – representante francês no Brasil em 1821 pôde presenciar uma inquietante reunião de tropas, que na ocasião, exigiam a presença de D. Pedro I, para que este demitisse o conde dos Arcos - ex-vice rei e ainda ministro poderoso. Diante destas exigências, D. Pedro I afastou o conde, e o teatro a partir deste evento, segundo o historiador Marco Morel, passou a ser também, um espaço artístico e político de **diálogo, conflito e consenso**, entre seus frequentadores e seus agentes,²⁷ ampliando os aspectos políticos.

Diálogo, conflito e consenso estavam postos no teatro e na política. Se no cenário político, após a Independência, procurou-se constituir um “pacto político” amparado na ideia de Constituição - o aparato representativo da nova “nação” -, vemos que, no campo das artes cênicas, esse debate amplia-se na imprensa, no discurso sobre a necessidade de um “teatro nacional”. Além de trazer a cena, temas emergentes ao debate público, o Teatro São Pedro de Alcântara passa a colocar em cena, em concomitância com as óperas, os chamados “dramas liberais” que rompem a cena com um público frequente e agitado. Não foi possível nesta fase da pesquisa, devido ao nosso recorte iniciar em 1831, localizar as peças. Somente apontamos

25 SLEMIAN, Andréa Sob o império das leis: constituição e unidade na formação do Brasil (1822-1834). (Tese de Doutorado) USP. SP. 2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13072007-114942/pt-br.php>. p. 9-40.

26 MOREL, Marco, As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840). São Paulo: Hucitec 2010.

27 Ibidem p. 235.

algumas referências na qual podemos intuir que neste momento, as escolhas dos empresários e artistas descolavam os interesses de repertório, seja por que são favoráveis aos princípios constitucionais ou, ao mesmo tempo, se apropriavam da emergência do espaço público, que se adensa com a independência, para angariar mais benéficos e garantir público e sucesso nas apresentações e repercussão na imprensa. Questões estas que não se anulariam e eram passíveis de serem realizadas.

Das peças anunciadas na imprensa como “Dramas Liberais”, um novo repertório que chega à corte a partir da década de 1820 (também encenado em Lisboa) adentra os primeiros anos da década de 1830, e podemos citar: *O Verdadeiro Heroísmo ou o Anel de Ferro* de Fernando José de Queirós de 1822, *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia*, (encenado em 1822 por João Caetano quando do aniversário e aclamação de D. Pedro I), *O império das Leis, ou o Novo Totila*, *O Dia de Jubilo para os Amantes da Liberdade*, *O Triunfo Constitucional, ou o Castigo das Violencias*, *O Patriotismo no seu Auge, ou a America Triunfante*, *O Pífaro Liberal, ou o verdadeiro modelo dos que deviam rodear os Imperantes*, *O Tribunal Invisível, ou o Filho Criminoso e Rebelde*, *A Queda do Tirano*, entre outras.

Os títulos das peças aludem e são comentados na imprensa como peças que se referiam aos “tempos da liberdade”, a “soberania”, ao “povo”, ao “cidadão”, a “independência”, enfim, uma gama de novos conceitos políticos inscritos nos intensos debates políticos e apresentados para divulgar as apresentações. Os conflitos entre a plateia e o palco ou entre a plateia nos dias de espetáculos eram dinamizados pelos códigos teatrais que com gritos, assovios, pateadas, não demonstravam somente desgosto pelo espetáculo, mas também apontavam as identificações políticas, sobretudo diante da Abdicação de D. Pedro I em 1831.

Sendo assim, acompanhado os debates políticos e os debates teatrais, nota-se que o ambiente teatral tornava-se “lugar de expressão das vontades dos cidadãos que se consideram os donos da Cidade”.²⁸ Aos poucos, estes “donos da Cidade” foram adquirindo a noção de usos dos espaços públicos e artísticos de diversas formas, na “vontade de ser brasileiro”²⁹ - força “modeladora do Império”³⁰ e desejosos de uma nação, “civilizada” (apesar de ser o

28 Idem. p. 234.

29 CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 6 ed. 2000.

30 DIAS, Maria Odila da Silva, *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo, Alameda 2ª edição, 2009. p.17.

Império do Brasil uma sociedade escravocrata e de população heterogênea) - fator que não impediu que grande parte da população, assistissem nos espetáculos teatrais uma chance para a teatralização de suas próprias vivências.

Neste ambiente, extrapolavam-se os limites do teatro como lugar somente de lazer e de soberania monárquica. No transcorrer da afirmação da Independência do país havia uma crescente politização do campo artístico que, no pós-abdicação, extrapola; e o teatro, “assumindo o papel de arena em que se altercava sobre política, digladiavam-se partidos e emitiam-se gritos sediciosos, o teatro tornava-se motivo de inquietação para os poderes instituídos”.³¹ Além deste aspecto, os usos políticos, as representações e as discussões sobre as comemorações cívicas em disputa como do 7 de abril e o 7 de setembro. Em ambas, o que estava em jogo era a desvinculação da imagem de D. Pedro I do teatro oficial da corte, que, além deste ser frequentador assíduo e de propor ações no plano oficial para as artes, sua imagem exemplificava a íntima ligação entre a política e o teatro da época. Aspecto que retorna mais consensualmente aos agentes políticos no Segundo Reinado quando o teatro precisava ser identificado agora com o Imperador Brasileiro.

Estes aspectos demonstram que a centralidade do lugar político do teatro estava em questão. Neste sentido, a troca do nome para Teatro Constitucional em 1831 procurava vincular ao teatro as ideias de novos tempos, em que a valorização dos princípios constitucionais, soberania, cidadania era mais forte. Nesta conjuntura, e atraindo um público variado, com preferências estéticas próprias, o teatro na corte “não se sujeitava pacificamente aos projetos pedagógicos de literatos que viam nos palcos um meio para defenderem grandes projetos de identidade nacional”³². Observa-se nos jornais e folhetins que tais ideias procuravam demarcar particularidades para contrapor a tradição herdada de Portugal na busca por uma moralidade dos costumes, discursos religiosos e civilizatórios.³³

31 SOUZA, Silvia Cristina Martins de Souza, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.p.32-33.

32 Ibidem p.36-37.

33 Segundo Silvia Cristina Martins de Sousa a apresentação da peça *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães deve ser compreendida como um produto com dois objetivos: primeiro o de dar início ao teatro brasileiro e segundo, uma peça de assunto nacional, pois se procurou montar “um enredo cuja intenção era a invenção de uma nacionalidade desejada, centrada na figura de um indivíduo que nasceu no Rio de Janeiro, numa família de cristãos novos que se mudou para Portugal e eram perseguidos pela Inquisição”. Ibidem p.36-37.

Além disso, o teatro era “também espaço para ostentar riqueza e distinção social, de ganhos financeiros, de diversão e de conflitos”.³⁴ Ambiente fomentador de opiniões, visto que o que se passava na sala de espetáculos “equivale a uma espécie de termômetro da chamada Opinião Pública”³⁵, suscitando debates e lutas dentro do campo simbólico, e reconhecimento de identidades políticas e sociais, tanto para quem frequentava, como para quem trabalhava na atividade artística. Deste modo, pensar o teatro como fonte e objeto de pesquisa histórica é um esforço, como abordou a historiadora Silvia Cristina Martins de Souza, de “fazer a História Social entrar no Teatro”, e também, como analisou Marco Morel, de pensar como o espaço teatral relacionava-se com a expansão urbana da cidade, e com o surgimento da imprensa de opinião, ao contribuir para a ampliação de uma cultura política na corte.

Ao analisar as petições enviadas ao Congresso no período, o historiador Vantuil Pereira verificou como este era um “canal legítimo de participação popular”³⁶, que relida a partir da “própria tradição portuguesa”³⁷ assegurava tanto a legitimidade do próprio poder parlamentar, como a possibilidade de novos atores políticos que, “excluídos de qualquer participação ativa”³⁸ nas decisões da cidade, viam neste exercício, um horizonte de demanda política. Assim sendo, intuímos que as ações informais do público que frequentava as noites teatrais possibilitaram ao teatro se tornar outro meio e espaço de atuação política, uma vez que a tomada dos espaços públicos na corte motivou que diferentes frequentadores expressassem “suas vozes, gestos e palavras de ordem, muitas vezes indiferentes à peça encenada”³⁹, tornando-se “atores políticos, sujeitos históricos e gestores de lutas

34 MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. p.122.

35 MOREL, Marco. *As transformações dos Espaços Públicos. Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec, 2005. p.234.

36 PEREIRA, Vantuil, *Ao soberano Congresso: Direitos do cidadão na formação do estado Imperial brasileiro (1822-1831)* São Paulo. 1ª edição, Editora. Alameda, 2010. Neste trabalho, o autor coloca em debate a questão da representação política, sobretudo popular, que almejavam um maior reconhecimento através das petições enviadas ao Parlamento com queixas, críticas, comentários etc; revelando deste modo um universo pouco conhecido dos estudos sobre representação política no Brasil Imperial. p. 234.

37 Idem. p. 234.

38 Para Arnaldo Fazoli Filho “a crise que derrubou o Primeiro reinado contou com um ingrediente novo e sumamente representativo: a participação ativa das massas populares, ligadas, no início, aos indivíduos de mais radical oposição ao absolutismo”. Ver: FILHO, Arnaldo Fazoli, *O período regencial*, 2ª Ed. São Paulo, Ática, 1999. p.15.

39 MOREL, Marco. *As transformações dos Espaços Públicos. Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec, 2005. p.233.

simbólicas”⁴⁰. Tanto no teatro oficial, como nos demais teatros da corte, este ambiente trouxe a tona “uma cultura política híbrida e multifacetada”⁴¹ da época.

No ambiente teatral entrelaçavam-se os discursos sobre teatro e as ideias específicas sobre a estética teatral, com o surgimento dos “folhetins dramáticos” da “crítica teatral” ou da “crítica dramática” nos jornais, diante dos debates políticos de formação do Estado-nacional e da formação dos espaços de cidadania. Quando pensamos que o espaço do Teatro estruturou-se como mais um meio de participação ativa política e artística, em muitos jornais da corte de diversas configurações, o teatro era visto como o um “espelho para a vida”, visão ancorada no discurso predominante da época, de pensar um teatro moralizante e pedagógico, que auxiliaria na formação do “bom cidadão”.⁴²

Portanto, salientamos que a relação entre História e Teatro no horizonte do “ofício do historiador” é uma contribuição para o alargamento das fronteiras de trabalho. Entretanto, para analisar o processo histórico com base no teatro é necessário compreender que este não possui uma autonomia explicativa, precisando ser apreendido em sua historicidade. O teatro, como objeto de pesquisa, “realiza-se como um esforço no sentido de apreender o modo como, em diferentes momentos, a cena teatral fornece subsídios para a leitura da realidade histórica”.⁴³ Sendo assim, é necessário estabelecer um “diálogo entre arte/política e história/estética”, pois,

a arte passa a ser entendida como representação da realidade e comprometida com suas dimensões específicas, embora, em um sentido amplo, sempre aspire à abrangência. Em verdade, ela constrói significados que, do ponto de vista da luta política, tornam-se estratégias de controle no campo do simbólico.⁴⁴

40 Ibidem. p.233.

41 Marcello Basile aponta que este período é chave para o entendimento dos diversos debates travados pelos dirigentes políticos, no processo de valorização da opinião pública e sobre a polêmica em torno de qual sistema de governo adotar. Segundo o autor, a vacância do trono com o final do Primeiro Reinado, permitiu a divisão das facções políticas rivais em três vertentes: os liberais *moderados*, os *exaltados* e os *caramurus*. Ver: BASILE, Marcelo “*O Brasil Imperial (1831-1870)*”(org).GRINBERG, Keila e SALLES Ricardo. Vol. II Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2009.p.59.

42 SILVA, Luciane Nunes da, “*Conservatório Dramático Brasileiro e os ideias de arte, moralidade e civilidade no século XIX*”. (Tese de Doutorado – Literatura Comparada) UFF, Rio de Janeiro. 2006.

43 RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando Peixoto; PATRIOTA, Rosangela Patriota (org). “*A história invade a cena*”. São Paulo: Hucitec, 2008.p.41-42. Esta publicação é fruto do trabalho desenvolvido no Núcleo de História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) do Instituto de História da UFU que, desde 1994 vem buscando articular as conexões entre as diversas linguagens artísticas e a História.

44 Ibidem. p.41-42.

Deste modo, esta dissertação é resultado bastante ampliado de pesquisa anterior,⁴⁵ na qual confirmamos que os acontecimentos políticos e sociais do período, estão em diálogo com os eventos do Teatro Constitucional e dos demais teatros da corte⁴⁶. Estes espaços cênicos com características formais e informais de sociabilidade nos termos propostos por Maurice Agulhon⁴⁷, cujo entendimento sobre o tema, serviu para desmitificar a noção de que o conceito de sociabilidade estaria somente associado ao lazer e ao ócio, possibilitou verificar que “a dinâmica da vida associativa em um determinado tempo e lugar específico”,⁴⁸ viabiliza ações concretas e dinâmicas, ampliando a convivência social.

Os teatros, sendo ambientes de lazer para quem assiste e lugar de trabalho para os artistas e demais funcionários, e de possíveis ganhos para outros setores da sociedade, econômicos ou simbólicos, cumpre uma função social de desenvolvimento e de relações interpessoais. Ao mesmo tempo, o espaço teatral proporciona instâncias concretas para a extensão das redes de sociabilidade, visto que, “o tempo do ócio aparece como um valor potencial suscetível a ser capitalizado pelos indivíduos em suas estratégias em relação à competição pelo prestígio e influência pelo poder social e político”⁴⁹. Assim sendo, o teatro também motivou a ampliação de uma cultura política⁵⁰ na sociedade fluminense, em consonância com as concepções de valorização das vivências públicas, pois a atividade teatral,

atraía um público variado, que tinha suas preferências e não acatava pacificamente os projetos pedagógicos e muitas vezes elitistas de literatos que viam nos palcos a oportunidade de reformar costumes e defender grandes projetos. Era um espaço

45 Programa Institucional de bolsas de Iniciação Científica – PIBIC/CNPQ/UNIFESP - 2012-2014. Monografia para conclusão da graduação em 2014, com o título: A política invade a cena: vida teatral no rio de janeiro entre 1831 e 1843.

46 Como o Teatro D. Manuel, o Teatro São Januário, o teatro São Francisco de Paula, algumas vezes Teatro do Valongo.

47 Maurice Agulhon no caso dos estudos sobre as sociabilidades da França do século XIX estabelece duas formas de sociabilidade: “Cercles” e “Chambrées” formas de sociabilidades formais e informais. Ver: AGULHON, Maurice. *Pénitents et franc-maçons de L’Ancienne Provence*: essais sur la sociabilité méridionale. 3. Ed. Paris: Fayard, 1984.

48 Ibidem.

49 JAVIER, Escalera, Javier. *Sociabilidad y Relaciones de Poder*. Kaíros. Revista de Temas Sociales, Universidad Nacional de San Luís, Argentina, ano 4 nº 6. 2000. Disponível em: www.fices.unsl.edu.ar/hairos. Último acesso, 15.08.2014, p. 4-24

50 Giacomo Sani define cultura política como “o conjunto de atitudes, normas, crenças mais ou menos largamente partilhadas pelos membros de uma determinada unidade social e tendo como objeto fenômenos políticos”. SANI, Giacomo. *Cultura Política*. In. BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs). Dicionário de Política. 12 ed. vol I. Brasília: UNB, 2004. p.306-308.

para ostentar riqueza, observar o luxo alheio e intangível, rir sem escrúpulos e chorar sem medida. Era uma forma de ganhar dinheiro e de enaltecer a arte. Quando possuía camarotes e torrinhas, permitia o convívio e as trocas, reforçando e ameaçando as hierarquias a um só tempo. Quando tinha apenas a rua, podia ganhar toda a cidade, amplificando a imagem caleidoscópica que o definia.⁵¹

A possibilidade de o teatro ter uma função social, como bem afirmou a historiadora Silvia Cristina Martins de Souza, foi o que chamou a atenção dos literatos (os homens de letras) da época, para a escolha estética do teatro realista nos anos de 1850, na tentativa de construção de uma identidade cultural. Críticos teatrais do período como Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis, enalteceram as peças do repertório realista, ora culpando os empresários ora culpando a própria plateia, por não compartilharem dos seus entendimentos de “bom gosto” e de “refinamento”.⁵²

Esse projeto realista é reflexo de experiências e perspectivas políticas distintas, no qual se desejava colocar o país, no contexto moderno, e romper com a herança colonial. A construção do imaginário de um teatro nacional em torno do Teatro Ginásio Dramático fundado em 1855⁵³ faz parte deste processo. A derrota deste ideário deve ser interpretada como a vitória de um teatro mais representativo, com “público cada vez mais heterogêneo, que não sendo representante do teatro nacional tal como os literatos idealizaram”,⁵⁴ mas do teatro ao gosto da comédia de costume, puxada a farsa, tendo Martins Pena (1815-1848) como o seu maior representante,⁵⁵ além de outros gêneros artísticos.

51 MARZANO, Andrea *A magia dos palcos*.____in: *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)* p.122.

52 SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.p.32-33.

53 Antigo Teatro São Francisco de Paula fundado em 1832, propriedade um francês chamado Jean Victor Chabry. Este teatro assim como o Teatro São Januário abrigava artistas dissidentes do Teatro São Pedro de Alcântara. Este fator para Silvia Cristina foi um processo na disputa das companhias por um lugar no mercado de divertimento ainda acanhado da corte. A partir de 1855 este teatro passa a ser chamado - Teatro Ginásio Dramático.

54 SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

55Suas peças eram geralmente encenadas durante o intervalo das apresentações de um drama, melodrama ou tragédia, gêneros considerados “sérios”, símbolo de modernidade. Entre as peças do autor podemos citar: *O juiz de paz da roça*, 1833 representada pela primeira vez em 04/10/1838 e publicada em 1842. *Um Sertanejo na Corte* (escrita entre 1833 e 1837) *A família e a festa da roça*, comédia em 1 ato (escrito em 1837, em 01/09/1840 foi a primeira representação e a publicação foi em 1842) *O judas no sábado de aleluia*, comédia em 1 ato (escrito em 1844, primeira representação em 07/04/1844) *Os três médicos*(escrita em 1844, representada em 03/06/1845), *O diletante* (escrita em 1844, representada em 25/02/1845 por exemplo.

Refutando as ideias dos autores João Roberto Faria e de Décio de Almeida Prado, quando estes concordam que “o realismo foi uma tentativa louvável para fazer drama sério no país, que falhou porque o público preferiu peças de entretenimento”,⁵⁶ Silvia Cristina aborda que os conflitos entre as concepções distintas de teatro, idealizadas pelos homens de letras, não correspondia efetivamente com o teatro que se realizava. A suposta decadência do teatro nacional, associada à popularização de determinados gêneros dramáticos; abordagem predominante nos estudos literários, na crítica literária e jornalística que adentrou o início do século XX, dando continuidade ao chamado “velho teatro”⁵⁷, especificamente dos autores pertencentes exclusivamente à historiografia teatral⁵⁸ parte da não problematização destas ideias postas já no século XIX.

Neste debate, se o trabalho de Silvia Cristina concentrou-se na segunda metade do XIX, nossa dissertação pretende esmiuçar período anterior. A autora propôs como recorte de análise os anos de 1832 até 1868, centrando sua análise precisamente a partir da década de 50 em decorrência da criação do Teatro Ginásio Dramático em 1855, seu principal objeto de análise. Nosso objetivo é verificar o processo de transformação do Teatro em um novo espaço político e artístico a partir da Abdicação de D. Pedro em 1831 até 1848, com os primeiros anos de funcionamento do Conservatório Dramático Brasileiro inaugurado em 1843.

Questionamos em nossa periodização, quais as relações da atuação da censura teatral com as mudanças políticas após o ano de 1837 com a chamada política do Regresso? É sabido que a partir deste fato, e até para marcar um poder simbólico e concreto, a coroa retoma alguns espaços públicos para a reafirmação da soberania monárquica, como a retomada do nome da sala teatral oficial de Teatro São Pedro de Alcântara logo após o decreto da Maioridade de D. Pedro II. Vale ressaltar que a celebração para a posse do Imperador foi

56 PRADO, Décio de Almeida, “*Seres, coisas, e lugares: do teatro ao futebol*”. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.48. FARIA, João Roberto “*O Teatro Realista no Brasil:1855-1865*”. São Paulo: Perspectiva, 1993. ASSIS, Machado, “*Obra Completa*”. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992, vol.3, p.808. Ibidem “*Crítica Teatral*”. Rio de Janeiro: Jackson, 1950, vol.30, p.203. Texto publicado em 13 de fevereiro de 1866.

57 Como por exemplo, a manutenção do ponto, o repertório de peças convencionais, espetáculos montados pelo ensaiador - função mais técnica do que artística que conviviam com as novas experiências que se anunciaram na década de 20 e que permaneceu até a década de 50, quando houve o declínio das velhas companhias dramáticas profissionais e de seus astros.

58 O *Theatro Brasileiro* (1904), de Henrique Marinho; O *Theatro no Brasil* (escrito em 1917, mas lançado em 1936), de Múcio da Paixão; *História do Teatro Brasileiro* (1926), de Carlos Sússekind de Mendonça; *História do Teatro Brasileiro* (1938), de Lafayette Silva. A partir dos anos sessenta do século passado notadamente por três historiadores: J. Galante de Sousa, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

exatamente neste teatro. Pretende-se compreender as redes de interlocuções, entre os diferentes sujeitos históricos que estavam presentes, dentro e fora do Teatro.

Sendo assim, nosso trabalho analisou três núcleos principais de documentos: a imprensa, os documentos produzidos pelo Conservatório Dramático (atas das reuniões, os pareceres sobre as peças enviadas à censura) e a legislação. Fora isso, trabalhamos com algumas peças (Martins Pena) e com memorialistas e viajantes. Lemos diversos jornais, mas o esteio principal da pesquisa foi *O Diário do Rio de Janeiro*. Fundado por Zefferino Vito de Meirelles, português vindo de Lisboa em 1º de junho de 1821, este periódico caracterizou-se como marcadamente informativo, trazendo notícias oficiais dos acontecimentos políticos do senado, da câmara e do Império de maneira geral. Fazia anúncio de compra, venda, alugueis e etc; e das apresentações teatrais, loterias, normas, leis.

No setor destacado como “comunicado”, o jornal trazia sempre comentários tanto do público, quanto dos artistas e diretores dos teatros, ou seja, anúncios de “*Divertimentos e Espetáculos Públicos*”. Sendo de baixo valor aquisitivo na época, era um jornal de grande circulação e acesso⁵⁹. A imprensa é sempre uma fonte muito rica de estudo sobre a história do Brasil no século XIX, possibilitando uma gama de novos trabalhos no campo e sendo um dos principais ou até um dos únicos registros disponíveis para o estudo do teatro brasileiro deste período.

Este periódico passa a apresentar em 1830 anúncios das peças, e espaço também para a apresentação de relatos do público em dias de espetáculos. A partir de 1835 passa a trazer maiores detalhes sobre o teatro, acentuando-se ainda mais a partir de 1840. O *Diário do Rio de Janeiro* apresentava os conflitos entre os acionistas, administradores do teatro, compradores de bilhetes e os artistas. A partir da fonte levantamos muitas questões: como se chegava à resolução de conceder uma loteria ou o benefício para o teatro ou um artista? O

59 MARENDINO Laiz, Perrut, *As transformações do Diário do Rio de Janeiro no contexto político e social do Império*. Programa de pós-graduação em História da UFJF. Anais do XIX Encontro Regional de História. Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho. Juiz de Fora – 28 a 31 de Julho de 2014. p 02-03. Uma edição avulsa do *Diário* custava em torno de 40 réis, ou 640 réis mensais, na época de sua fundação. Seu preço permaneceu o mesmo até a primeira edição de 1830, quando passou a custar 60 réis e sua assinatura 800 réis mensais. Enquanto os demais jornais de grande circulação custavam cerca de 100 réis no início da década de 1830. Após essa data, e até a última edição do ano de 1839, a subscrição do periódico custava 800 réis mensal e 9:600 réis ao ano. Já em 1840 o preço sofre uma alteração, segundo consta em sua primeira edição, devido à mudança no formato, vem a custar 1 conto de reis por mês e 12 contos de réis por ano, preço que permaneceu o mesmo até pelo menos 1854. O *Diário*, ao menos até 1845, se constituía, como um verdadeiro mosaico das informações consideradas úteis ao público leitor. Sua função de painel informativo ganha ainda mais sentido ao notarmos que seus valores de subscrição e compra avulsa eram baixos.

governo realizava, ainda, as nomeações de cargos no Teatro⁶⁰. Quais implicações políticas que estas relações poderiam promover?

Outro ponto que procuraremos demonstrar em detalhe é como se realizava a mediação entre o espaço da rua e o espaço do teatro. Neste aspecto, destacamos como exemplo, a Revolta do teatro ocorrida em 28 de setembro de 1831, que também marcará uma nova função para o Juiz de Paz - Inspetor do Teatro - responsável pela manutenção do comportamento da plateia e da ordem dentro e fora do teatro. Em dezembro 1831 o governo publicou o decreto de 25 de Outubro de 1831- um *Código de Posturas*, que deixava claras as exigências quanto à escolha das peças e para as definições do comportamento do público.

Realizamos fichamentos de informações das fontes e da bibliografia, trazendo dos jornais as informações como o nome das peças, os nomes dos artistas, das companhias— fizemos uma tabela contendo as seguintes informações: ano, mês, o teatro, espetáculo, beneficiados, anotações gerais. Foram pesquisadas 5.784 páginas do jornal *Diário do Rio de Janeiro* de 1830-1835; desta pesquisa 659 apresentaram anúncios de peças falando de um total de 203 apresentações, localizado na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – RJ*.

Para os anos de 1836-1848 quanto ao arrolamento dos nomes dos artistas e peças, não foi possível terminar todos os dados, pelo grande volume de informações e curto tempo para análise mais aprofundada. Destacamos anotações e cruzamentos de assuntos pontuais. Diante do grande número de informações optamos pela busca por palavras chaves, para dinamizar a pesquisa. Também nesta fase da pesquisa trabalhamos com o *jornal do Comércio*. A busca pela palavra chave - **teatro** joga o pesquisador na Hemeroteca Digital, para quase todos os dias de anúncios de peças ou temas relacionados nestes jornais, devido ao grande numero de anúncios de espetáculos teatrais. A busca por nome de artistas específicos, festejos cívicos, nome de juiz de paz, guarda do teatro, já nos encaminha a dias mais pontuais. É neste equilíbrio, que montamos uma tabela principal para mapear estes dois jornais e em seguida ir realizando levantamentos mais detalhados, tantos nestes, como em outros jornais que também tinham o teatro em suas páginas. Mesmo os jornais de maior circulação não deixaram de

60 Dentre as funções que foram sendo apresentada pelo *Diário do Rio de Janeiro* destacamos A estrutura da administração do Teatro estava ligada as decisões da Secretária do Estado dos Negócios e da Justiça, que nomeava as pessoas para os seguintes cargos: Diretor Administrativo ou Administrador do Teatro, O Tesoureiro do Teatro, Tesoureiro da loteria ou Administrador da caixa do Imperial Teatro - a dúvida é se trata dos mesmos cargos e funções. Havia ainda o Inspetor do Teatro, a Guarda do Teatro e o Agente do Teatro. As funções específicas para cada cargo até o momento não estão claras.

puxar para si uma ideia ou crítica sobre o teatro na corte, e muitas vezes relatavam comentários sobre teatros em outras províncias.

Ainda no caso das peças, foi necessário relacionar as críticas teatrais publicadas pelo jornal com as informações de seus anúncios, as informações dos viajantes e a bibliografia. Procurou-se articular as informações existentes com as fontes, para tentar reconstruir a vida teatral, mas também como pretendemos destacar, o espaço político e social. Ainda nesta tabela, colocamos os anúncios das peças realizadas em dias cívicos que foram redobrados para termos somente tabelas para os dias de festejo, contendo os seguintes itens: data e nome do festejo, jornal, teatro, espetáculo, artistas e comentários sobre o dia cívico e no setor de observações comentário gerais sobre a festa.

Diante das informações destes jornais em datas pontuais, em que houve maior comentário na imprensa seja sobre os festejos ou sobre apresentações teatrais, foram realizados fichamentos e comentários críticos destes dias que circularam em outros jornais da corte que também tinham o teatro como tema. São eles: *O Correio Mercantil*; *O Par de Tetas*; *Coruja Teatral*; *O Theatrinho*, *Jornal Político*; *O Brasil*; *Aurora Fluminense*; *O Exaltado*; *O Sete de Abril*; *O Correio Oficial*; *O Republico*; *Astrea*. Em dias pontuais de festas cívicas, sabendo das apresentações teatrais indicadas pelos jornais *o Diário e o Comércio*, relacionamos os anúncios e os comentários realizados contendo outra tabela de dados com: data do espetáculo, peça anunciada e comentário do periódico e anotações gerais.

O uso da imprensa como fonte histórica deve sempre ser entendido como um meio de representação, divulgação e vinculação de ideias. O fundamental em cada história não é “descobrir ‘o que realmente se passou’ [...] e sim tentar compreender como se produzem e se explicam as diferentes versões de um mesmo momento histórico”,⁶¹ precisando da crítica aprofundada para compreender a produção, circulação, e recepção destes jornais.⁶² A imprensa foi o principal meio de informações e formadora de uma opinião pública na época e aporte mediador e dinamizador dos conflitos sociais e políticos, assim como, possuidor de caráter econômico e sociocultural. Sendo assim, cabe ao historiador em sua análise,

61 CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 22.

62 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal, 1977. RIZZI, Carlos M. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil, 1500-1822*. Reimp. São Paulo, 1988. NEVES, Lúcia Maria Bastos P; MOREL, Marco, FERREIRA, Tânia Maria Bressone da C. (org). *História e Imprensa*, Rio de Janeiro: DP&A: Fapej, 2006. LUCA, Tânia Regina de, *História dos, nos e por meio dos periódicos*. In Fontes históricas 2ª ed. SP Contexto 2006.

não fazer o papel de ingênuo.[...] porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.⁶³

A vivência interna nos teatros em dias de espetáculos não eram amenas e muito menos silenciosas. Os códigos teatrais de sociabilidade eram produzidos de modo contínuo. Nas noites teatrais juntavam-se pessoas diversas e com diferentes comportamentos, logo este local era de grande preocupação do governo. Desde modo, esta dissertação está dividida em cinco capítulos. No primeiro capítulo chamado ***“A Revolta no Teatro”*** desejamos compreender como após a Abdicação o espaço do teatro se politizou tendo como exemplo esta revolta ocorrida em 28 de setembro de 1831. A partir deste ocorrido, o governo passou a implantar leis mais específicas para o controle tanto do comportamento do público quanto dos artistas. Destacaremos ainda os embates internos e externos nas relações entre artistas e os administradores do teatro, e como a divulgação destas ações e da revolta na imprensa, mobilizou debates e ideias sobre teatro e ampliou a condução do esforço de “formação” da opinião pública.

Além destas questões, salientamos a importância do cargo do juiz de paz, na tentativa de efetivação do controle sobre o espaço teatral através da censura. O papel do juiz de paz como inspetor do teatro é pouco abordado pela historiografia. Pensamos que com o descortinar deste capítulo poderemos colocar outras questões sobre a ação da censura teatral na corte. Sabendo disso, fica completamente diferente imaginar a encenação da peça *Juiz de Paz* na Roça de Martins Pena tendo um juiz de paz inspetor do teatro na plateia e as pessoas acompanhando o debate sobre as suas funções. Certamente não era um espetáculo calmo.

Em seguida apresentaremos o universo dos espetáculos teatrais em dias de festejos cívicos, no segundo capítulo, chamado ***“Espetáculos teatrais cívicos e a teatralização da política”***. Estas apresentações faziam parte do cotidiano da corte, e de modo intenso, todos os dias que o teatro funcionava poderiam ocorrer diversas situações, porém, nos dias de festejos cívicos, a mobilização da população fluminense para a festa conferia e reforçava nova dinâmica ao teatro. As disputas se teatralizavam ainda mais e a bibliografia sobre as festas

63 LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 548.

cívicas pouco tratou do que ocorria no teatro. Se a ida ao teatro nesta época em uma sociedade hierarquizada, era uma encenação de si e da classe social a qual os habitantes pertenciam, nos dias cívicos era também momento de debater política no sentido amplo, e de tomada do espaço público. Quanto à política oficial, ou aos grupos políticos importantes que disputavam as significações dos festejos e participavam ativamente, observaremos quem organizava as festas, quem elogiava ou criticava ancorados na vivência política, e como a atividade teatral se relacionava com as festas cívicas. Também as descrições sobre as festas e as apresentações nos teatros e as disputas sobre as datas, pós Abdicação, nos informa como o teatro foi sendo disputado, e nas datas cívicas ficava ainda mais evidente, ademais, depois da revolta no teatro em setembro de 1831, tanto nestes festejos como em outras apresentações, a vigilância da política se fazia mais presente para a garantia da “tranquilidade pública”. Entrelaçaremos estas questões.

No terceiro capítulo chamado “*A cena atrás das cortinas*”, abordaremos de modo geral como se estruturava a vida teatral na corte no pós Abdicação, tendo como eixo principal a compreensão da materialidade do Teatro Constitucional/Teatro São Pedro de Alcântara. A ideia é demonstrar como eram realizadas mesmo que parcialmente, a manutenção, administração, a vivência dos artistas. Os conflitos internos e externos, as leis específicas para o teatro, e a relação destas leis com a cena. Preocupamo-nos em pontuar sobre o trabalho dos artistas e suas obrigações. O descortinar das relações entre os artistas e as autoridades, e a problemática das loterias – o sistema de financiamento, os benefícios dos artistas e como estas relações estão vinculadas a existência de um repertório diverso na corte, é o centro da abordagem, fechando neste capítulo uma primeira parte da pesquisa.

No segundo momento da dissertação, e diante das reformas políticas a partir de 1837 com o regresso, destacaremos como a censura paulatinamente foi passando às mãos do Chefe de Polícia, e os debates sobre a necessidade de normatizar a censura e os conflitos políticos e artísticos com a criação do “*Conservatório Dramático Brasileiro*” - instituição organizada por alguns homens de letras importantes da época, que visavam em suas ações ser a instituição oficial de censura das peças na corte a partir de 1843. Esse será o tema do nosso quarto capítulo. Este projeto coletivo no contexto do associativismo do período foi realizado por homens de letras como Martins Pena, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto, Diogo S. Bivar, José Rufino, Nunes Ribeiro, João Caetano dos Santos, Louis Antonie, entre outros (entre as mulheres até o momento identificamos a Violante Bivar, filha do Diogo Bivar)

foram pessoas ligadas à política, às artes, à sociedade letrada que acordaram ao menos de modo oficial, a participarem desta instituição. Não trataremos dos sócios da instituição de modo individual, mas do projeto que os envolve. Esta instituição a partir de 1843 para assentar e guiar os “melhoramentos da cena”, e indicar uma direção para a formação de um teatro nacional, moral, educativo, estético e dentro da ordem estabelecida, seus associados se colocaram como possíveis auxiliares do governo na censura das peças teatrais para garantir um teatro civilizado. Entretanto, a instituição se mantinha nos embates e conflitos entre seus membros e com o governo, passando a disputar espaço para a realização da censura com o Chefe de Polícia, questão premente na leitura das correspondências. Traçaremos alguns pontos para a compreensão do lugar social e político desta associação.

Por fim, no quinto capítulo, o *“Repertório Teatral”* entra em cena. Um repertório diverso que fugia das regras adequadas às ideias da ordem propostas pelos literatos e os dirigentes políticos. Aqui abordamos como o teatro era predominante de peças estrangeiras com obras do teatro português, francês, italiano, e algumas poucas em espanhol. Observamos também que as companhias artísticas eram formadas de vários artistas. Deste modo, tratar do repertório envolve refletir sobre como a historiografia e como a crítica literária abordou o tema. Destacamos então, uma apresentação das principais questões que orientaram a escrita sobre a história do teatro brasileiro do século XIX, com o tema *“História e historiografia do teatro”* que inicialmente, muito vinculada aos debates da literatura dramática, a partir da década de 1980 diante da revisão analítica na historiografia, possibilitou-se o alargamento do conceito de história do teatro, com abordagem sobre espetáculos, circulação, censura, produção, trabalho e formação dos artistas, finanças, figurinos, ou seja, a relação da produção teatral em diálogo com a sociedade. Apontamos os principais estudos do nosso recorte. Por fim, desejamos que o teatro possa ao menos ser imaginado nessas páginas e que possamos refletir sobre o processo histórico, tendo o teatro em seus diversos ângulos e em cena, para repensarmos a história e o teatro na corte.

CAPÍTULO 1 - A REVOLTA NO TEATRO.

O juiz de paz levantou a luva do desafio e deu ao oficial da guarda ordem para, imediatamente mandar carregar às armas, e ocupar triplicamente as portas do teatro.⁶⁴

Completava cinco meses que D. Pedro I abdicara do trono e o clima de guerra civil e insegurança eram enormes na corte e nas províncias. Quando houve a revolta no teatro em 28 de setembro de 1831, a questão policial e militar na corte era central, tanto para a contenção de movimentos de rua, como para controlar os próprios motins militares, já que militares de baixa patente demandavam seus interesses específicos. Eram muitos os distúrbios de rua e nesse cenário, homens armados entravam em cena.

Neste sentido, vale pontuarmos a atuação do “Povo e da Tropa” no sete de abril de 1831. Muitos jornais da época, logo após a decisão de D. Pedro I de abdicar, passam a anunciar a importância dos militares no processo, e alguns liberais vitoriosos afirmaram que o 7 de abril foi uma revolta militar, mas “uma revolução justa” como propagava o jornal *Aurora Fluminense*.⁶⁵

Em setembro de 1831, para garantir a “ordem” nos espetáculos teatrais, o juiz de paz dividia espaço com a Guarda do Teatro, a Guarda Nacional e as tropas de linha na realização da “segurança” no Teatro e na praça ao redor. Eram, em sua maioria, forças novas em atuação. A Guarda do Teatro, formada por voluntários, era um braço da nova Guarda Municipal. A Guarda Nacional também era recém-nascida (criada em agosto de 1831), e o Juiz de Paz, autoridade eletiva surgida com a constituição de 1824 e regulamentada em 1827, embora um pouco mais enraizado, também era um personagem dos novos tempos.

Ao lado dessas forças, estavam presentes no Teatro, na noite do espetáculo que teve a revolta, militares de carreira que não necessariamente estavam confortáveis com os novos colegas. Havia ingrediente para tensão e disputas. Fica claro como não era pequeno o aparato possível de ser mobilizado para cuidar do Teatro.

64 SEIDLER, Carl Seidler, *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes. p 47.

65 PANDOLFI, Fernanda Cláudia. *A Abdicação de D. Pedro I: espaço público da política e opinião pública no final do Primeiro Reinado*. (tese de Doutorado) Assis – UNESP, 2007.

A revolta ocorreu dias após as comemorações do 7 de setembro no clima de pós-Abdicação com muitos boatos que a qualquer momento poderiam ocorrer ataques na cidade. As indecisões políticas e sociais eram imensas, e os confrontos entre militares constantes. As agitações eram temidas pelas autoridades, e a corte estava em estado de alerta. No dia 28 de setembro de 1831, pelos relatos na imprensa, muitos eram os militares que foram assistir à peça *O Estatutário*, inclusive encenada por um ator português. Ainda não encontramos relatos sobre a encenação e infelizmente não sabemos também do que tratava a peça.

Nesse processo, agentes políticos envolvidos no sete de abril de 1831 desejavam convencer a população que o ideal para enfrentar tais conflitos e impasses era a legalidade da Carta Constitucional de 1824, como deixava claro o Comandante interino das Armas da Corte da Regência Provisória, o Brigadeiro José Joaquim de Lima e Silva, em declaração publicada no *Diário do Rio de Janeiro*: “abracemo-nos por tanto com a Constituição, identifiquemo-nos com ela, seja inseparável de nossos Corações” para a “nossa grande obra”.⁶⁶

Nesta interpretação, a *Constituição* era o elemento de “coesão do novo império”. Outros compreendiam que a carta outorgada era a pedra fundamental para articular os interesses da “nação” ou “mesmo das localidades específicas, ou seja, um pacto político que visava um programa de *futuro*”.⁶⁷ Neste tom, o país entrava em “novos tempos” com a Abdicação. Eram momentos sem dúvida de expectativas e de esperança, e de “revolução”, como afirmava o deputado Evaristo da Veiga, no seu jornal *Aurora Fluminense*.

Entrava em pauta a necessidade de mudar uma consciência política de representatividade, que, antes assentada na herança de um sistema político herdado – a monarquia, com a Abdicação, dever-se-ia confiar nas instituições modernas, com cargos eletivos - “o novo limite do poder entre governantes e governados”.⁶⁸ Este “novo corpo político transbordava do Parlamento, de salões e gabinetes para as páginas dos pasquins, panfletos e catecismos políticos, para os teatros e para a praça pública”⁶⁹ tanto na corte como nas províncias.

66 *Diário do Rio de Janeiro*, 09 de abril de 1831.

67 SLEMIAN, Andréa Sob o império das leis: constituição e unidade na formação do Brasil (1822-1834). (Tese de Doutorado, USP) SP. 2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13072007-114942/pt-br.php>. p. 306.

68 MATTOS, Ilmar Rohloff de, *O Gigante e o Espelho* In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial*, vol. II – 1831-1870. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009. p.20

69 *Ibidem*. p.28

Cabe salientar que a revolta do teatro é ainda pouco estudada. Para apresentarmos o debate historiográfico sobre o evento, é necessário pontuarmos que na visão oficial a revolta partiu de uma briga que ocorreu na frente do teatro entre militares, e o tumulto adentrou a plateia, não teria sido uma reação ao que estava em cena, no palco. A briga foi entre dois oficiais, um brasileiro e outro português, o tenente Antonio Caetano e o oficial do Estado-Maior do Exército F. Paiva. Este acusava o primeiro de “tê-lo atacado, com mais seis pessoas, e arrancado sua espada, enquanto o primeiro dizia que o segundo é que o atacara com espada”.⁷⁰ Ambos recusaram ser presos pelo juiz de paz (oficiais sendo presos pelo juiz de paz? Em alguns relatos na imprensa, achava-se esta ação inaceitável, ou seja, a instituição do juiz de paz estava sendo contestada e questionada). O juiz de paz em questão era o Saturnino de Sousa, inspetor do teatro e responsável pela segurança.

Jornais de vertentes políticas distintas na época abordaram a revolta, ora enfatizando os confrontos e a agitação de rua do dia 28 e 29 de setembro, ora destacando como entre as corporações militares havia uma tensão em resolver os problemas e as trocas de acusações entre os seus redatores e entre os políticos, o clima de “guerras das penas”, era forte. Até 1833 localizamos ecos deste debate.⁷¹ Os exaltados acusavam os moderados pela responsabilidade da revolta, e vice-versa. Argumentavam que a atuação negativa ou positiva do juiz de paz e dos militares, acentuando palavras como “liberdade”, “pátria” e outros conceitos, era tratada para demarcar a rivalidade entre “brasileiros” e “portugueses”, sobretudo entre oficiais da Guarda Municipal em relação às diferenças entre corporações militares, formada por portugueses e seus privilégios.

As disputas nos jornais da época informaram as interpretações historiográficas sobre o evento. No entanto, acreditamos que as tensões entre os militares e o juiz de paz Saturnino de Souza são centrais para a compreensão da revolta e foram pouco consideradas, assim como os desdobramentos da revolta para o teatro nos anos subsequentes. Desejamos também refletir sobre quais foram as implicações da revolta sobre a atividade artística na época.

⁷⁰ Ibidem. p. 39.

⁷¹ Este termo foi cunhado pela historiadora Lucia Maria Bastos explicar a grande ampliação do vocabulário político advindos da Independência que notamos que continua acintosamente para o nosso recorte. NEVES, Lúcia M. Bastos P. *A guerra das penas: os impressos políticos e a independência do Brasil*. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, Lisboa, v. 4, n.8, p. 41-65, 1999. NEVES, Lúcia M. Bastos P. *Corcundas e constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Revan/Faperj, 2003. v. 01. 525p .

Entre as principais abordagens sobre a revolta no teatro está a do historiador Marcello Basile, que destaca que foi o artigo de Moreira de Azevedo o primeiro a abordar o tema, reafirmando a versão oficial e moderada do distúrbio.⁷² Na perspectiva de Basile, este foi “um movimento político promovido pela facção dos liberais exaltados”,⁷³ no processo de expansão da ação política nos espaços públicos, que seria exemplo das formas de cidadania informal da época.

Localizando a revolta entre uma série de oito eventos durante a Regência, iniciada com “a sedição do Povo e Tropa, de 12 a 20 de julho daquele ano”,⁷⁴ enfatizando o seu caráter militar e o envolvimento de oficiais de baixa patente com ligações políticas com os exaltados como o caso do Major Miguel Frias. Para Basile, a briga entre os oficiais no teatro serviu de pretexto para os debates políticos e foi motivada devido a não partilha das benesses políticas pós-abdicação, quando os exaltados foram alijados do poder pelos moderados a “raiz da ação sediciosa”.⁷⁵ O autor reafirma deste modo, a análise do discurso do jornal moderado *Aurora Fluminense* que avalia a questão militar como importante, afirmando que os exaltados inflamaram o exército de baixa patente ou participavam dele na revolta.

Entretanto, Basile traz questões interessantes sobre como a repercussão das sedições de tropa e povo de julho de 1831 que permitiu ao governo criar medidas para evitar que outras sedições ocorressem, para apaziguar o clima de instabilidade política e social. Neste sentido, houve a aceleração da aprovação do projeto, já em andamento (projeto encabeçado pelos moderados que fazia parte do governo neste período) para a implantação da Guarda Nacional em 18 de agosto de 1831.⁷⁶

72 AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de, *Os tiros no teatro: motim popular no Rio de Janeiro*, Revista trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil, t. XXXVI, parte 2, Rio de Janeiro, Typ. Imperial, 1873; e Gladys Sabina Ribeiro, *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/ FAPERJ, 2002, p. 290 -293.

73 BASILE, Marcello Otávio de Campos, *Revolta e cidadania na Corte regencial*. Dossiê Revista Tempo nº 22. Dezembro 2006. p. 31.

74 Outras revoltas como a de 7 de outubro, 3 e 17 de abril de 1832, 12 e 25 de setembro do mesmo ano e de dezembro de 1833”. BASILE, Marcello Otávio de Campos, *Revolta e cidadania na Corte regencial* Dossiê Revista Tempo nº 22. Dezembro 2006. p. 33.

75 Ibidem. p. 54.

76 Basile cita que foram tomadas outras medidas como a distribuição, ordenada por Feijó em 30 de julho, de armas e munição a cerca de três mil cidadãos *eleitores*, para realizar rondas diárias; a permanência da suspensão das *cartas de seguro*, aprovada pela Câmara; o corte, por lei de 30 de agosto, no efetivo do Exército para no máximo dez mil homens em todo o país. BASILE, Marcello Otávio de Campos, “*Revolta e cidadania na Corte regencial*” Dossiê Revista Tempo nº 22. Dezembro 2006. p.34

Sobre o teatro São Pedro de Alcântara destaca que este um “ponto habitual de reunião dos exaltados, o local era foco de agitação política e, não raro, palco de pequenos tumultos”,⁷⁷ porém, o autor, não aprofunda a afirmação e nem informa sobre como seriam estas reuniões e os usos do espaço teatral por este grupo, ou se existiam artistas, diretores dos teatros que partilhavam ou davam suporte aos exaltados. Sendo este o teatro oficial da corte, que na época tinha no governo os moderados, como avaliar o processo do grupo opositor político dos exaltados tomar este espaço para protagonizar uma sedição em um ambiente tão diverso? O autor não problematiza esta questão.

Por fim, Marcelo Basile aponta o papel importante dos boatos na inflamação de múltiplas revoltas e a importância do vocabulário político que circulou na imprensa com acusações mútuas que poderiam ser exageradas, mas buscavam angariar adeptos no calor da hora. Também sobre as agitações de rua, o historiador Marco Morel destacou o papel da multidão e da diversidade de manifestantes que participaram direta ou indiretamente destes eventos, pois há referência na imprensa de expressões como “agitadores”, “amotinadores”, “malfeitores”, “ralé mais civil da nossa população”⁷⁸ que nos usos políticos da época, possuíam muitas significações.

A historiadora Gladys Sabino Ribeiro privilegiou o tema do antilusitanismo e analisou os embates de rua entre “brasileiros” e “portugueses”, como central do distúrbio no teatro. Na vivência cotidiana da corte, a autora aborda que os conflitos na Tropa eram múltiplos: entre “brasileiros”, entre “brasileiros e portugueses”, entre as Guardas Municipais Permanentes (“cidadão armados”) e entre outros Corpos Regulares, para enfim, com a população “branca” e a “de cor”, aspectos notados na noite de 28 de setembro no teatro. Para a autora, a revolta no teatro é um exemplo das múltiplas rixas entre estes diferentes corpos militares existentes na corte, e o seu entrecruzar de funções que se imbricava com as questões raciais e nacionais da época.⁷⁹

Com a repercussão da briga entre os oficiais e a divisão partidarizada no momento do evento, e posteriormente, tanto por parte dos militares, como do restante da população nas

77 Idem. p.38.

78 Ibidem. p.52.

79 RIBEIRO, Gladys Sabina Ribeiro, *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Campinas, SP. (Tese de Doutorado) UNICAMP. 1997. V. 2 p 323.

ruas, a revolta nos revela “as rivalidades maiores subjacentes àquela sociedade”,⁸⁰ qual seja, a dos “preconceitos e as atitudes hostis ao Exército e à Guarda Municipal que transpassava a sociedade de alto a baixo, e não só a luta entre “brasileiros” e “portugueses”, mas, do mesmo modo, as questões raciais entre os “brancos” e “os negros”.⁸¹ Além de enfatizar a tensão e o medo do ocorrido, visto que uma simples briga não mobilizaria tantos “cidadãos armados”⁸² em uma noite teatral, Gladys Sabino Ribeiro amplia o debate sobre os espaços de sociabilidade na corte relacionados às questões raciais e o entrelaçar com as lutas por cidadania na época.

Por fim, o historiador Marco Morel chamou o evento de “Motim do Teatro”, exemplo da disputa pela ocupação dos espaços públicos da corte.⁸³ Neste ponto, o autor enfatiza a cena da multidão anônima tomando a cidade, seja dentro do teatro ou no espaço da rua. Sendo assim, tanto os militares, quando os juizes de paz, a imprensa e os agentes políticos que ditavam as regras, precisavam naquele momento aprender a lidar com *a multidão nas ruas*, com a circulação de pessoas, falas e ideias. Este era o desafio do governo para garantir o domínio do espaço público para si, e sendo assim, o teatro e os seus arredores, e a Praça do Rossio foram pontos simbólicos de lutas, disputas e conflitos.

Dialogando com estes estudos, destacamos que a revolta nos possibilita pensar também sobre uma nova atribuição às funções do Juiz de Paz - como Inspetor do Teatro – que era responsável pela manutenção do comportamento da plateia e da ordem dentro e nas imediações do teatro. Entretanto, como já sabemos, muitas das atribuições não estão claras entre os órgãos militares, pois são muitas mãos para cuidar da manutenção da tranquilidade pública da corte, e no teatro, o juiz de paz dividiria suas funções com a Guarda do Teatro, sobretudo para manter o público ordenado. Até 1833 o batalhão do Sacramento será questionado em sua prioridade por realizar a Guarda do teatro.

Esmiuçando os debates na imprensa pós-revolta, para além das abordagens expostas, ficam evidentes os questionamentos sobre a função positiva ou negativa do juiz de paz no teatro. Além disso, o juiz de paz ficará responsável pela visualização do cumprimento de normas pelos artistas, de subsídios e outras funções até 1841, quando entra em cena o Chefe

80 Idem. p.325.

81 Ibidem.p.326.

82 Ibidem. p.326.

83 MOREL, Marco *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2005. P 234.

de Polícia. Compreendemos e tentaremos demonstrar que a atuação do Juiz de Paz e do Chefe de Polícia foram instâncias conflitantes para a atividade artística como um todo. É importante ressaltarmos que ainda neste período não há uma separação clara entre censura teatral (crítica literária) e o controle do espaço artístico.

A primeira medida responsável pela vigilância do espaço teatral deu-se com o Decreto de 28 de maio de 1810 que autorizava a fundação do Real Theatro São João para proporcionar a população, um “maior grau de elevação e grandeza”, e pudesse, “concorrer com os teatros do estrangeiro”,⁸⁴ e garantir a “reformulação” de um ideal de Império Português nos “trópicos”, ao mesmo tempo, apoiado nos ideias do reformismo ilustrado que possibilitasse à manutenção das posições ultramarinas na nova Corte.⁸⁵

Nesta política, cria-se o órgão Intendente Geral de Polícia, instituição importante para a organização do poder do Império,⁸⁶ e representante da polícia no teatro, que para além de ser “um vigilante sentinela da segurança pública”, pretendia “colocar em prática os objetivos ilustrados da Coroa portuguesa, que preconizavam atitudes educadas”.⁸⁷ A polícia teve um papel fundamental nas demandas por soluções de problemas de várias instâncias para a instalação da sede do Império no Rio de Janeiro, e as medidas estavam vinculadas ao processo de enraizamento do Estado português no Centro-Sul.⁸⁸

Tais providências ficavam a cargo do Intendente, que cuidava de questões de salubridade, vadiagem, manutenção da ordem político-social, além do abastecimento, circulação de pessoas e de mercadorias, até a organização do teatro.⁸⁹ Neste sentido, com a inauguração deste teatro oficial, a censura teatral e o controle policial do espaço teatral já era uma realidade. A Intendência Geral de Polícia funcionou entre 1808 e 1831, e juntamente

84 BRASIL. *Coleção das Leis do Brasil de 1810*. RJ: Imprensa Nacional, 1891. p. 112

85 GAGLIARDO, Vinicius Cranek, *Uma Paris nos Tropicis?: perspectivas da euopeirização do Rio de Janeiro oitocentista*. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2014. p17.

86 CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma idéia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de d.João VI: (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Odisséia, 2008.

87 Para a organização deste projeto, o príncipe Regente encarregou ao sr. Paulo Fernandes Viana participante do conselho e Intendente Geral de Polícia entre 1808 e 1821 para que este promovesse todos os meios para “erigir e conservar sem dispêndio das rendas Públicas e sem por meio de alguma nova contribuição que grave mais os Meus Fiéis Vassalos”. LEMOS, Nathalia Gama, *Paulo Fernandes: o Intendente-Geral de Polícia na corte joanina (1808-1821)*. Revista Eletrônica Cadernos de História, vol. VI, ano 3, n.º 2, dezembro de 2008. Disponível em: www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria. p 20-21.

88 DIAS, Maria Odila Leite da Silva *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda 2005, p 21.

89 Ibidem p 20.

com a Guarda Real de Policia, sua subordinada, organizada militarmente e com ampla autoridade, tinha por objetivo “manter a ordem, perseguir criminosos e aplacar revolta escrava”, realizava o policiamento da cidade.⁹⁰

O inimigo da polícia no Rio de Janeiro era a própria sociedade não a sociedade como um todo, mas os que violavam as regras de comportamento estabelecidas pela elite política que criou a polícia e dirigia sua ação. Pode-se ver esse exercício de concentração de força como defensivo, visando a proteger as pessoas que fizeram as regras, possuíam propriedade e controlavam instituições públicas que precisavam ser defendidas. Mas também se pode vê-lo como ofensivo, visando a controlar o território social e geográfico, o espaço público da cidade –, subjugando escravos e reprimindo as classes inferiores livres da intimidação, exclusão ou subordinação, conforme as circunstâncias exigissem.⁹¹

O policiamento estruturava-se em um corpo burocrático, que pelo exercício do órgão, permitia um sistema mais padronizado de ação, mas que não podem ser compreendidas em um “padrão absoluto e imutável de comportamento”.⁹² Fazia-se importante controlar os ajuntamentos de pessoas nas ruas e a circulação de ideias, vigiar os festejos cívicos, a atividade pública. O reforço da polícia era urgente por parte da necessidade de controle do governo,⁹³ e gradativamente com o surgimento de outras instituições com a mesma função,⁹⁴ este órgão passou a ter um caráter mais intervencionista e de repressão urbana, que se acirrava a partir de 1831, quando o Juiz de paz receberia grande das atribuições de policia. Esta instituição, com o Código criminal de 1830 e do Código de Processo de 1832 substituiu muitas funções que cabiam ao Intendente de Polícia, que cuidava também da censura nos teatros e da gerência do comportamento da plateia.

Durante o período regencial, o cargo eletivo de juiz de paz foi uma bandeira dos liberais (o juiz eletivo e o Conselho de Jurados), que ao longo da década de 1830 seria profundamente atacada e alvo de disputa. Foi criticado, já na época, como sendo estratégico

90 HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p.46

91 Ibidem. p.50

92 Ibidem. p.29.

93 MOREL, Marco *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2005. p.156-157

94 FRANÇA. Jean Marcel Carvalho, *A higienização do povo: medicina social e alienismo no Rio de Janeiro oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) UFMG.1990, p. 44. COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1989, p. 28.

para as relações de poder na política local. A lei que regulamentava suas funções foi aprovada em 1827. Um ano depois a lei de 1º de outubro de 1828 estabeleceu o processo eleitoral do Juizado de Paz e deu nova forma às atribuições das Câmaras Municipais, reduzindo as funções dessa instituição. A partir de então, o poder coercitivo das câmaras foi transferido para os Juizados de Paz, órgãos cuja eleição se realizava da mesma maneira como se elegiam os vereadores das câmaras, em voto direto pelos cidadãos da paróquia ou do distrito.⁹⁵ Atribuiu a esses juízes, a função de conciliar as partes, julgar pequenas demandas, destruir quilombos, fazer auto de corpo de delito, entre outras funções estabelecidas pelo artigo 5º dessa lei, que dava ao cargo amplos poderes nas localidades e a licença para o exercício da vigilância. As funções policiais foram aumentadas em 1832 com o Código de Processo Criminal, agora não mais só nos aspectos da punição, mas também com funções preventivas.⁹⁶

O Juiz de paz no teatro tinha uma função abrangente. Cuidava desde a manutenção da “tranquilidade pública”, no interior ou nos arredores do teatro, como também em alguns momentos, exercia a função de censor das peças (mas isso não era ainda tão definido nos anos 1830). O argumento que aparece nos jornais era que o juiz de paz deveria analisar as peças que moralmente fossem inadequadas para a formação da moralidade e dos costumes. Espetáculos diários, mas principalmente os espetáculos cívicos precisavam que as peças passassem pelo juiz de paz antes de serem encenadas. Assunto que ainda pouco sabemos, sobre a gestão desse órgão nas atividades teatrais. Conseguimos apurar o que apareceu na imprensa sobre a atuação do juiz de paz no teatro, pois alguns estudos apenas tangenciam o tema⁹⁷. É nosso objetivo com este capítulo apontar caminhos e questões para compreender ou dar início a uma interpretação sobre o tema.

Um debate presente nos jornais é que tanto no ordenamento jurídico sobre o questionamento da validade da instituição do Juiz de paz, por este ser cargo eletivo e de leigo do mundo jurídico, na área teatral, os críticos nos jornais irão reforçar que muitas pessoas que ocupavam o cargo de juiz de paz não tinham conhecimento sobre teatro para realizar a censura das peças (argumentava-se que somente pessoas envolvidas nos estudos, ou seja,

95 CAMPOS, Adriana P.; VELLASCO, Ivan. Juízes de Paz, mobilização e interiorização da política. In: CARVALHO, José Murilo de; CAMPOS, Adriana Pereira (Org.). *Perspectiva da Cidadania no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 377 – 408

96 Ibidem p.61.

97 Não conseguimos ter acesso aos pareceres das peças realizadas pelos juízes de paz, necessários para uma análise mais aprofundada, assim como os relatórios do juiz de paz nos arquivos do chefe de polícia - especificamente tratando sobre as questões teatrais.

homens versados nas letras seriam adequados para realizar a função). Essas tensões serão debatidas por Martins Pena por exemplo. Não à toa o autor escreveu uma peça *O juiz de Paz na Roça*, em 1835 reescrita em 1837 e encenada pela primeira vez em 1838 e muitas outras vezes na corte, cujo tema central é a justiça e esta instituição. Em uma das cenas da peça, entre as personagens do Escrivão e do Juiz de Paz podemos avaliar estas questões e o aguçado olhar crítico do autor.

ESCRIVÃO - Vossa senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz? JUIZ - Envergonhar-me de que? O Senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem onde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz. E além disso, cada um faz o que sabe. (CENA XXI)⁹⁸

Nas fontes periódicas o fato de haver muitos anúncios das peças mostra que o teatro tinha uma centralidade, provocava uma movimentação na cidade. Entretanto, depois da revolta do teatro em 28 de setembro de 1831 o *Diário do Rio de Janeiro* demonstram uma maior politização da função do juiz de paz nos teatros. Este precisava ser o fiscal e mediador para garantir o funcionamento do teatro, assim como fiscalizar o andamento das loterias e dos fornecedores do teatro. Além disso, deveria avaliar o comportamento do público, dos artistas e das peças. Esta avaliação de modo geral pelo discurso do jornal girava em torno de temas políticos, religiosos e morais. Entretanto, estas funções dos juizes de paz também esbarravam com a autoridade e autonomia do cargo nomeado do diretor do teatro.

Após a Revolta do Teatro de 28 de setembro de 1831, há uma maior preocupação em criar um aparato legal para tornar-se um traço distintivo de uma política que desejava possuir o controle sobre as manifestações artísticas. Esta situação pode ser notada inicialmente em 1830, quando o governo baixa um Decreto em 21 de julho que visava proibir “a representação nos teatros de dramas ofensivos de corporações e autoridades públicas”. Neste documento há uma serie de normas para os artistas quanto aos conteúdos dos seus espetáculos para “prevenir e evitar por meio de uma circumspecta vigilância” com um prévio exame das peças que “se haja de representar”,⁹⁹ sem ofender a *Moral Pública*. Tais princípios eram ancorados na Constituição de 1824, princípio norteador da construção do Estado-nação, especificava no

98 DAMASCENO, Darcy. *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966. p.53.

99 *Decisões das leis 21 de julho de 1830*.

Titulo 8º nas “disposições gerais e garantias dos direitos civis e políticos dos cidadãos Brasileiro” no artigo 179 que,

IV Todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escritos e publica-los pela imprensa, sem dependência de censura (ponto e virgula) com tanto que hajam de responder pelos abusos, que cometerem no exercício deste Direito, nos casos, e pela forma que a Lei determinar.

V Ninguém pode ser perseguido por motivo de religião, uma vez que respeite a do estado, e não ofenda a Moral Pública.

XXVI Nenhum gênero de trabalho, de cultura, indústria, ou comercio pode ser proibido, uma vez que não se oponha aos costumes publico, à segurança e saúde dos Cidadãos.¹⁰⁰

A Constituição referia-se à limitação e a liberdade de expressão e cada setor, como a imprensa e o teatro tiveram leis próprias de censura e de funcionamento. A “liberdade de expressão” era autorizada deste que enquadrada nos valores da religião católica, dos bons costumes, da moral, da segurança e da tranquilidade pública. Estas ações no teatro procuravam ser cumpridas via exame prévio das peças¹⁰¹. Assim, adentremos agora na revolta, na percepção dos ânimos e de como este espaço artístico e social, O Teatro, nos informa como os “fatos teatrais acompanharam os acontecimentos políticos”.¹⁰² No teatro, “as vozes também fremem na plateia”.¹⁰³

100 BRASIL. Constituição do Império do Brasil 1824. RJ: Imprensa Nacional. Disponível em <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/1737>. p. 17.

101 AMORIM Mariana de Oliveira, *Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)*, artigo. Fund. Biblioteca Nacional. 2008 p 13-14.

102 PRADO, Décio de Almeida, *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

103 MOREL, Marco, *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2005. p.237.

1.1 Gritos e tiros no teatro e na praça, narrativas em disputa.

No dia 28 de setembro de 1831, vinte dias depois as comemorações no teatro do sete de setembro, a revolta ocorreu. Identificado com a ala política dos liberais exaltados, Ezequiel Correa dos Santos, no seu jornal *Nova Luz Brasileira*, relataria a existência de tensão no teatro em 1831, alguns meses antes da revolta. Durante o drama “*Honra e Valor*” apresentado em 22 de abril de 1831 a plateia esteve dominada pelo mais vivo entusiasmo dos “Bravos Defensores da Pátria”, e a noite teatral foi “tao optima que a canalha da casca-dura- verde-negra que aluga os camarotes da ordem chamada nobre” – (alusão aos portugueses abastados), não compareceu à peça porque estavam envergonhados diante das “figuras patrióticas”.¹⁰⁴ A ida ao teatro podia extrapolar os objetivos de assistir uma encenação. Ir ao teatro na corte em 1831 era um ato político de amplos significados. É nesta perspectiva mais ampliada que a revolta no teatro deve ser compreendida.

Na “noite horrorosa” de 28 de setembro de 1831, muitos “Brasileiros” desceram “espavoridos” correndo do Teatro Nacional em direção a Rua do Piolho e atravessaram o Largo da Carioca aos gritos, e às 22h00 o Teatro foi cercado por soldados e pela Guarda Municipal formada por “crianças entre 16 a 18 anos, nascidos no Brasil”,¹⁰⁵ como deixava claro o redator do *O Exaltado*, o padre Marcelino Pinto Ribeiro Duarte. Anunciava-se também que a Guarda do Teatro acostumada a ir municiada de “pólvora e bala”, especificamente neste dia, estava desarmada, pois havia uma grande “enchente de Povo” que foram prestigiar a peça *O Estatutário* em benefício do ator cômico português Manoel Baptista Lisboa, da Companhia teatral portuguesa.¹⁰⁶

Este ator gozava da “amizade e conceito dos Brasileiros livres”, por suas “ideias liberais”. Era um importante artista em Lisboa que fugira, emigrado, justamente no contexto das disputas em Portugal. Se Manoel Baptista Lisboa precisou sair é porque era partidário de D. Pedro I, o que significava lá ser liberal, anti-absolutista. Em Lisboa em 1826 a *Gazeta de Lisboa* anunciava uma peça em seu benefício e três anos depois o ator encenaria na corte do

¹⁰⁴ *Nova Luz brasileira* 22 de abril 1831.

¹⁰⁵ *O Exaltado*, 08 de outubro de 1831.

¹⁰⁶ Lafayette Silva destaca que esta companhia chegou ao Brasil em 25 de setembro de 1828, consignada por Rodrigues Sousa & Cia e pelo próprio proprietário do teatro o sr. Fernando José de Almeida. SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. p 29-30.

Rio de Janeiro a comédia “*Os Cativos Portugueses em Argel*”. Nesses anos, sobretudo desde 1828, muitos emigrados liberais circularam pelas ruas do Rio de Janeiro e causaram apreensão. Agora, com D. Pedro I fora do país, lutando para legitimar a filha no trono, tudo eram nervos à flor da pele, e o título da peça é revelador destas tensões. Segundo o Padre Marcelino Pinto Ribeiro Duarte a “enchente de Povo” para prestigiar um artista português foi uma das justificativas para o desagrado dos moderados e para que estes planejassem a “traição” no teatro.¹⁰⁷

Sobre a revolta do teatro em 28 de setembro de 1831, em relato oficial encaminhado ao Ministro da Justiça Diogo Antônio Feijó publicado no *Diário do Rio de Janeiro* e no *Jornal do Comércio*, destaca-se que a revolta deu-se durante a encenação da peça *O Estatutário*, quando em um dos intervalos o juiz de paz da freguesia do Sacramento, Saturnino de Souza e Oliveira (irmão do juiz e político importante do partido moderado, do grupo dos áulicos, Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho - o Visconde de Sepetiba) responsável pela segurança do espetáculo e do teatro, foi chamado para conter uma briga que tinha ocorrido fora do Teatro, entre o tenente Antônio Caetano e o oficial do Estado-Maior do Exército F. Paiva. Seguindo uma parte do relato,

O juiz de paz (Saturnino) deu ordem de prisão a ambos, mas Antonio Caetano alegando ser oficial recusou-se a ser conduzido pela patrulha [...] Foi o bastante para que “um grupo de Povo” começasse a gritar que Antonio Caetano, brasileiro nato, não iria preso e o puxasse para a multidão. Em meio à confusão, o oficial Paiva, brasileiro adotivo, desapareceu [...] Na confusão, um tiro foi disparado para fora por um dos manifestantes, precipitando a reação dos guardas municipais postados em volta do teatro, [...] disparando para mais de 30 tiros, apesar dos apelos do juiz de paz e comandante-geral da Guarda Municipal do Sacramento para suspenderem o fogo. Quando este finalmente cessou, havia três indivíduos mortos e dois feridos.¹⁰⁸

107 *O Exaltado*, 08 de outubro de 1831.

108 A descrição feita pelo historiador Marcelo Basile baseia-se em Saturnino de Souza e Oliveira, Relatório do Juiz de Paz da Freguesia do Sacramento, dirigido ao Ministro de Justiça, sobre os acontecimentos da noite de 28 de Setembro de 1831 no Theatro, [Rio de Janeiro], *Typographia Imperial e Constitucional d'Emile Seignot- Plancher*, [1831], 2 p. Relatório também foi publicado no *Jornal do Commercio*, nº 26, de 3/10/1831; e no *Diario do Rio de Janeiro*, nº3, de 4/10/1831.

Entre o espaço da rua e o espaço do teatro na análise desta revolta destacamos a atuação do Juiz de Paz - Inspetor do Teatro e a atuação da Guarda do Teatro. No *Diário do Rio de Janeiro* em quatro de outubro foi publicada a versão oficial do Juiz de Paz. Em seu relato, anunciava que dentre as pessoas que estavam contra a prisão do tenente Antônio Caetano, estavam: o oficial do 5º Batalhão chamado F. Bacellar, um escrivão do quartel General, o Major Miguel de Frias Comandante da Guarda do Teatro, que respondeu ao juiz de paz que por aquele preso ele se responsabilizaria e junto com o Tenente Loepoldo, disseram que o tenente Antonio Caetano não iria ser preso “porque a população não queria e que esta podia muito mais que o juiz de paz”.¹⁰⁹

Diante da contestação de sua autoridade, o Juiz de Paz Saturnino de Sousa foi à frente do teatro para organizar a ronda municipal e para chamar o reforço de 200 homens. Segundo o juiz, as pessoas debaixo das arcadas passaram a insultá-lo e aos seus guardas municipais, com palavrões. Sendo assim, para poder conter os ânimos, Saturnino pediu para o teatro ser fechado quando apareceu um ex Comandante Geral - chamado Sebastião do Rego Barroso, exigindo que o juiz prendesse “os baderneiros”.¹¹⁰ Então, Saturnino pediu para que 17 guardas prendessem os quatros primeiros que chegaram ao saguão para insultá-los, e a partir desta resolução, quatro rapazes insultaram a guarda, e um tiro foi disparado do saguão para fora, e depois disso, foi impossível conter 200 homens. Foi quando ocorreu o tiroteio com mais de 30 tiros, deixando três indivíduos mortos e dois feridos da Guarda Municipal.

Na carta publicada, o ocorrido deu-se por causa do “furor desenfreado de alguns amotinadores estimulados por bem conhecidos cabeças”,¹¹¹ e por causa dos tiros, a população dispersou e os guardas foram para a Praça do Rocio, enquanto as Freguesias mandaram reforços, chegando a ter nesta ocasião, cerca de 1400 homens da guarda municipal em armas, que foram dispersos somente às 04h da manhã.

Outro Juiz de Paz, o Suplente da Freguesia do Engenho Velho, chamado Felix José da Silva, também deixava sua declaração no jornal destacando que quando foi avisado dos tiros no teatro pelo Dr. Antonio Ildefonso Gomes, porque o Juiz de Paz da F. do Sacramento pedia ajuda para conter os “malfeitores”, este prontamente deu ordens aos Comandantes das

109 *Diário do Rio de Janeiro*, 04 de outubro 1831.

110 Ibidem.

111 Ibidem.

Esquadras tanto a pé quanto a cavalo para socorrer Saturnino de Sousa.¹¹² Depois deste episódio, em mais uma carta na imprensa, Saturnino de Sousa e Oliveira agora se dirigindo aos Guardas Municipais, elogiava a conduta dos “Patriotas no dia 28 de setembro, que conteve os perturbadores do sossego público”. Nesta oportunidade mais uma vez o juiz de paz reforçava que a maioria dos seus tiros foi disparada para o ar.¹¹³

No entanto, temos um relato bastante diferente dos acontecimentos. O viajante Carl Seidler em suas memórias dos dez anos em que viveu na corte, uma cidade “nova e antiquada”, acentuou o caráter político que o teatro assumiria no pós-Abdicação. O viajante nos conta que não estava animado para assistir a peça, um “drama popular mulato”, resolvendo ir ao teatro somente por causa da apresentação de dança - o fandango, da atriz portuguesa Ricardina Soares. Terminado o dançado, Seidler narra que queria sair do teatro, mas foi impedido pela “massa jubilante”, que acabou forçando-o a assistir a “horrível peça crioula”, quando no meio do espetáculo, a revolta do teatro teria se iniciado depois que um espectador gritou: “Viva a República!”, seguido da resposta de: “Viva D. Pedro II!”, “era o brado dos camarotes e da plateia”, e reforçava que neste momento, os “espectadores ali não estavam seguros de vida”. Para Seidler, os fatos teriam ocorrido da seguinte forma:

Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, olhares hostis se cruzavam, punhais relampejavam mais do que baionetas: esta obedecera se o tumulto. Na primeira fila um juiz de paz ergueu sua alentada figura [...]e reclamou silencio. Em resposta, o mesmo jovem que primeiro dera viva à república exibiu de suspensórios arriados e indecentemente aquilo que aqui não posso exibir e comentou com breve monólogo. O juiz de paz levantou a luva do desafio e deu ao oficial da guarda ordem para, “imediatamente mandar carregar às armas, e ocupar triplicamente às portas do teatro” [...] Mas no momento em que apareceram, às portas inteiramente abertas, os soldados de baioneta armada, contra eles foram disparados vários tiros de pistola, dos camarotes e da plateia, e a multidão furiosa avançou sobre eles como maré tempestuosa.¹¹⁴

Contrastando com a versão do juiz de paz, que informava que o conflito começou na rua, Seidler apontou para a tensão na plateia, localizou a disputa entre os camarotes e a plateia. E enquanto Saturnino relatou que cumpriu sua função de modo exemplar para o

112 *Diário do Rio de Janeiro*, 05 de outubro de 1831.

113 *Diário do Rio de Janeiro*, 04 de outubro 1831.

114 SEIDLER, CARL, *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes. p.47.

término do conflito, na abordagem do viajante o juiz de paz “perdeu então a calma e a paciência; trêmulo estava de pé encostado a uma coluna do seu camarote; orgulhoso como um general depois de uma batalha ganha deu ordem de atirar. “Fogo!”¹¹⁵ Os tiros foram direcionados para a multidão e “num segundo havia mais de trinta mortos e feridos”. Esta informação contraria a versão oficial anuncia que os tiros foram dados para o ar, e que o conflito terminou com três indivíduos mortos e dois feridos da Guarda Municipal.

Por fim, o viajante termina seu relato, nos informando que “entre os feridos havia infelizmente um suíço, negociante de cavalos, [...] indiferente que o Brasil fosse república ou monarquia; creio que depois de afinal curado de sua larga ferida superficial no pescoço nunca mais ele foi ao teatro no Rio de Janeiro”.¹¹⁶ O teatro tornava-se corriqueiramente na visão do viajante um “drama nacional”, porque nas apresentações das peças todos os participantes participavam nas representações, ou seja, havia um diálogo entre o que se passava no palco com a plateia, visto que, “toda a gente participava na representação, no palco, atrás dos bastidores, na plateia, nos camarotes, nas galerias; na tola loucura do entusiasmo da hora, todos se supunham artistas natos”.¹¹⁷

Sobre o ocorrido no teatro, no início do século XX o estudioso Henrique Marinho, ao abordar o evento, segue praticamente todo o relato oficial, apresentando somente no final do conflito outros resultados diferentes do viajante alemão. O autor destaca que as rondas municipais dispararam as armas sem ordem oficial e os tiros “afugentaram os facciosos”, e entre os feridos,

tinham alguns guardas municipais, um era natural do Maranhão, outro de Pernambuco, e o último um português que tendo vindo ao teatro pela primeira vez, saltara no tablado na ocasião do motim, entrara em cena por um lado do panno, que já estava descido, e demorando-se em examinar a pintura do cenário, foi alcançado pela bala, que atravessou o panno, e cravou-se-lhe na cabeça.¹¹⁸

Ainda sobre a revolta, outro viajante, que ficou no país oito anos, Eduardo Theodoro Bösch, que se alistou no “regimento do exercito imperial brasileiro, a convite do agente

115 Ibidem p 47-48

116 Ibidem p.47.

117 Ibidem p.48.

118 MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro – Alguns Apontamentos para a sua História*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. p 60

Schaeffer”,¹¹⁹ e em 1827 foi nomeado comandante do posto carioca, e assim como Seidler voltaria ao seu país desiludido e sem fortuna, Bösch além de escrever suas memórias “*Quadros alternados impressões do Brasil de Pedro I*” escreveu um dicionário de língua portuguesa, utilizado em seus estudos pessoais e para sua sobrevivência em terra estrangeira, assim como, permitiu a divulgação do idioma português em seu país. Também produziu relatos sobre as procissões e os festejos religiosos na corte.¹²⁰ Sobre a revolta no teatro, diferentemente de Seidler, este não esteve no teatro, mas escreveu o que “ouviu falar” e nos apresenta igualmente uma noite de tensões e violência no teatro.

Tiros de pistola e punhaladas ocorrerem em uma noite de casa cheia nos camarotes e na plateia, a saber que muitos dos respeitáveis portugueses perderam suas vidas nessa oportunidade. A determinação do magistrado Dr. Saturnino Oliveira impediu um derramamento de sangue ainda maior. Esse homem apareceu dentro do teatro acompanhado de vinte homens da Guarda Nacional, deu-lhes ordem para carregar suas armas debaixo dos olhos dos espectadores e exigiu que todos abandonassem a sala. Como sua ordem não foi atendida por duas vezes, repetiu-a então pela terceira vez, ameaçando abrir fogo. Como esta terceira intimação também não foi bem-sucedida, autorizou de sua parte a ameaça. Com isso, várias pessoas foram mortas, o que, o entanto, permitiu a imediata evacuação do teatro. (...) O teatro permaneceu fechado durante alguns meses.¹²¹

Parte das ideias do texto deste viajante apresenta muito do argumento oficial verificado no jornal *Aurora Fluminense*. No início do seu relato, reforça que o juiz de paz agiu de modo prudente, impedindo um derramamento de sangue. Entretanto, ao final, o memorialista ironiza esta afirmação, ressaltando que na noite teatral, a autoridade do juiz de paz não foi respeitada, e no terceiro pedido deste para que as pessoas saíssem do teatro, novamente não sendo atendido, “o juiz cumpriu a ameaça” – (nos indicando a interpretação de que o juiz Saturnino teria atirado ou dado ordem de atirar dentro do teatro), e somente depois

119 Schaeffer foi um major estrangeiro de confiança de D. Pedro e de D. Leopoldina, que ficou encarregado de aliciar rapazes na Alemanha para fazerem parte das tropas estrangeiras. Para saber mais ver LENZ, Silvia Ewel. *Relatos de alemães no Rio de Janeiro oitocentista*. Revista História Social. Unicamp Sp. n.10 (2003) p.111. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/330>. p.108

120 Ibidem. p.111.

121 BOSCHE, Eduard Theodor, *Quadros alternados impressões do Brasil de Pedro I*. Tradução o Vicente de Souza Queirós. SP. Tipografia da casa Garraux, 1929. p.288 Anpud. CARDOSO, Lino de Almeida, “*O Som e o Soberano: história da depressão musical carioca pós- Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*”. (Tese de Doutorado) – História Social – USP. 2006. p. 309.

que pessoas foram mortas, o teatro foi esvaziado. Por fim, o viajante Bösch nos apresenta uma noite trágica, aludindo esse horror, às ações do juiz de paz, corroborando assim, com a versão do viajante Seidler.

Das diferenças do relato dos viajantes para o relato oficial, sobre o ocorrido, sobressai justamente a atuação do juiz de paz. Sem mencionar o nome do juiz, Seidler ironiza que por causa da “sua bravura”, o juiz teria ficado preso por dois meses depois do ocorrido, para que este “estudasse táticas e o devido trato”¹²² (ao contrário desta abordagem, a ação do juiz de paz moderado Saturnino de Souza foi elogiada e afirmou-se como a versão oficial do evento e não houve motivo do juiz ser preso).

Ambos os viajantes demonstram uma insatisfação com a instituição do juizado de paz. Possivelmente, quando da produção de suas memórias e ressignificando suas experiências como oficiais do exército imperial do Brasil, estes viajantes estavam dialogando com as mudanças ocorridas após as primeiras eleições para juiz de paz em 1829, quando o então ministro da Justiça Manoel José de Sousa França determinou e auxiliou que os juizes de paz fossem policiar os seus distritos, e que as tropas locais de infantaria e cavalarias ficassem a sua disposição. Os juizes de paz eleitos deveriam ser respaldados pelas tropas militares, o que fortalecia a autoridade política do ministro e da nova instituição e desfavoreceria outros setores ligados ao policiamento na corte.¹²³ A esta ação, soma-se a extinção das tropas estrangeiras do Exército pelo governo em novembro de 1830. Nesta ocasião, o mercenário alemão Seidler perde sua patente de oficial, motivo de muito ressentimento em muitas outras passagens em suas memórias, desacatando a “mágoa do imigrante desiludido diante das promessas que na Europa eram feitas aos que se arriscavam a vir para o Brasil”.¹²⁴

Justamente para “manter a ordem” diante dos intensos confrontos e inquietações de rua, a primeira lei da Assembleia Geral com os líderes Regentes aprovada (a lei de 06 de julho de 1831) marcava o início do projeto de centralizar as forças policiais, mesmo que provisoriamente, pois visavam aplacar os conflitos e as demandas políticas espaçadas. Deste modo, ficou determinado como crime qualquer ajuntamento de pessoas na rua com três ou mais pessoas. Para se cumprir a lei, foi ampliado o efetivo policial à disposição do juiz de paz.

122 Ibidem p.48

123 HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 74

124 PANDOLFI, Fernanda Cláudia. *A Abdicação de D. Pedro I: espaço público da política e opinião pública no final do Primeiro Reinado*. (Tese de Doutorado) Assis – UNESP, 2007.

Entretanto, tanto o intendente de polícia e os juízes de crimes tinham a mesma prerrogativa do juiz de paz eleito – o de manter a ordem nas ruas, o que provocava sobreposições de funções, que intencionalmente pensadas pelo governo, visava “controlar e intervir nas ordens dos juízes de paz quando necessário”.¹²⁵ A corte, deste modo, era palco de incertezas e disputas de toda ordem, o que afligia e causava muitas expectativas aos quase 150 mil habitantes da cidade.¹²⁶

Seguindo mais informações sobre a repercussão da revolta no teatro, o jornal o *Diário do Rio de Janeiro* ressaltava uma visão oficial do assunto, e do quão bem realizado foi o término do conflito, pois o juiz trabalhou para “manter a ordem pública e em nome da pátria”. Dias após a revolta, o mesmo jornal publicou uma carta da *Sociedade Defensora da Liberdade e Independência do Rio de Janeiro* endereçada ao Juiz de Paz, assinada por: Vicente Ferreira de Castro e Silva (presidente) José Rodrigues Torres (1º secretário), Evaristo Ferreira da Veiga (conselheiro), Bernardo Botelho de Siqueira, Joaquim José Pereira de Faro Filho e João Pedro da Veiga (foi por muitos anos tesoureiro das loterias do teatro), entre outros. A carta tecia muitos elogios ao desempenho do “cidadão juiz” Saturnino e ressaltava “o brio de sua coragem para manter a majestade das nossas leis que foram tão escandalosamente profanadas nesse dia”.¹²⁷

Estes elogios eram justificáveis, pois o próprio juiz de paz Saturnino de Souza fazia parte desta associação. Criada logo após a Abdicação, esta associação visava contribuir, como abordou o historiador Marcelo Basile, para o “ordenamento da tranquilidade pública manutenção dos bons costumes e a defesa da Regência”¹²⁸ o que se adequava muito às justificativas do juiz de Paz sobre sua atuação no conflito.

O jornal *Aurora Fluminense* de Evaristo da Veiga deu espaço ao também moderado juiz de paz Saturnino para contrapor as críticas recebidas do jornal *Tempo* do redator Antônio Carneiro Leão. Este tratou a ação do juiz de paz como suas “façanhas” para não mandar retirar a Guarda Municipal do teatro. Em resposta, Saturnino se defendeu informando que no dia do ocorrido o próprio Carneiro Leão no saguão do teatro o havia aconselhado: “Dr. para

125 HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 75-76.

126 BASILE, Marcello Otávio de Campos, “*Revolta e cidadania na Corte regencial*” Dossiê Revista Tempo nº 22. Dezembro 2006. p. 32.

127 *Diário do Rio de Janeiro*, 07 de outubro 1831.

128 BASILE, Marcelo, *Sociabilidade e ação políticas na Corte regencial: a Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional*. Revista Dimensões. vol. 18. 2006. p.351-355.

que se quer perder, va-se embora, deixe disso”, aludindo ao seus esforços de cumprir a lei diante do perigo que cercava a situação. Saturnino em resposta destacou: “não quero taes conselhos, embora me perca, hei-de acabar aqui cumprindo os meus deveres”.¹²⁹ Diante de sua negativa, Saturnino destacou que Carneiro Leão se utilizava do jornal *Tempo* para deslegitimar suas ações, pois este faz questão de ignorar, e quis insinuar que somente ele o Juiz de Paz, “prendera ao oficial brasileiro nato, quando ele sabia bem que eu prendera a ambos, e que o outro fugira depois que vio a população no largo arracar-se o seu adversário, e empurrar-me”.¹³⁰

Também se distanciando dos elogios ao juiz de paz, o jornal *O Exaltado: Jornal Litterario...*, abordava que Saturnino não passava de um “General Municipal Capitalista de encomenda” que tinha por seu ajudante o Sr. Vieira Souto redator do periódico *Astrea*, pois o juiz indignamente prendeu um “Brasileiro honrado” e soltou um “Portuguez provocante”, argumentava o Padre Marcelino Pinto Ribeiro, que, elogiando as conquistas exaltadas de 06 e 07 de abril ressaltava que as ações e resoluções sobre o conflito no teatro foi realizada por “traidores dos Brasileiros”, pois “mortos a fuzil no Theatro pelos viz janizaros de Bonés: vós sois insultados pelos Taberneiros portugueses a qualquer hora do dia nas ruas publicas da cidade”.¹³¹

No *Exaltado* questionava-se também o direito de liberdade individual, tanto para andar na cidade, como o direito à justiça, em um ambiente em que muitos dos participantes neste conflito eram “inocentes e estavam presos por causa de posturas traidoras” como as do próprio Juiz de Paz Saturnino, assim como do Padre Feijó e do Evaristo da Veiga, que eram “liberais antes de Abril e agora caluniavam os exaltados pelos conflitos”.¹³² Esta perspectiva da revolta expressa também os debates importantes na época sobre temas como a liberdade, nacionalidade e o antilusitanismo. Este último, segundo Gladys Sabina Ribeiro teria sido o estopim do conflito, como demonstram os jornais *O Exaltado* e *O Filho da Terra*, que argumentavam que a revolta no teatro foi organizada pelos moderados e pelos portugueses para culpar os exaltados. Este dois jornais realizavam críticas sobre a presença de portugueses em postos administrativos, reafirmando o debate sobre a questão da nacionalidade e da

129 *Aurora Fluminense*, 26 de outubro de 1831.

130 Ibidem.

131 *O Exaltado: Jornal, Literario, Político e Moral*, 11 de novembro de 1831.

132 Ibidem.

representação política, pois julgavam que “esta deveria ser feita de brasileiros para brasileiros”.¹³³

A sentença do Conselho Supremo Militar sobre os envolvidos na revolta foi publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 17 de março de 1832 e absolveu os seguintes envolvidos no conflito: o Sr Coronel Francisco de Ornellas Telles Barreto querelado por poucadas – (por falta de provas), o Sr Tenente Cândido de Pereira Monteiro, o Tenente José Joaquim de Paiva e Honório José Ferreira pelas desordens no teatro na noite de 28 de setembro.

O debate político na imprensa sobre a revolta e a função do juiz de paz ainda não tinha arrefecido em 1833 quando o *Aurora Fluminense* em debate político ressaltava a atuação do juiz de paz Saturnino na noite do teatro. Na sessão *interior* do jornal, no dia 30 de janeiro de 1833, Evaristo da Veiga dirigindo-se a um opositor político, tratando-o como “*O Catao*”, publicou um artigo às vésperas das eleições, no qual recomendava “união e força, para debelarem o partido *Jacobino-moderado*”, tratando de colocar que todos os “atentados dos *Jacobinos* desde 14 de julho até 17 de abril quando “batteram os caramurus em Mattaporcos”.¹³⁴ Segundo Evaristo, estes assuntos tratados pelo “*O Catao*” eram “pura empulhação”, pois o que interessava eram as eleições e a intenção era prejudicar a imagem dos moderados, sobretudo a eleição de Saturnino de Souza Oliveira para deputado.¹³⁵

Sendo assim, “*O Catao*” ao se referir sobre a importância do 7 de abril para os moderados, destacava como mais umas das acusações, segundo Evaristo, o seguinte trecho: “os moderados antes de 7 de Abril pregavam o direito à resistência, e hoje vendo-se empoleirados, perseguem aquelles mesmos que lhes servirão de escada”.¹³⁶ Em resposta, o redator da *Aurora* destaca que “sim, os liberaes sustentavam o jus da resistência, e ainda agora

133 RIBEIRO, Gladys Sabina, Ferreira, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz, (orgs) *Linguagens e práticas da cidadania no século, XIX*. SP. Alameda, 2010. p.94.

134 *Aurora Fluminense* 30 de janeiro de 1833.

135 Nas eleições de 1833 Saturnino de Sousa recebeu no Colégio de Itaboraí 41 votos. Outros eleitores no mesmo colégio como José Joaquim Vieira Souto com 44 votos, Dr. Joaquim José Rodrigues Torres com 47 e o Dr. Joaquim Francisco Vianna com 56. Entre os menos votados nesta legislatura com apenas 2 votos estavam Francisco Gé A. Montezuma, Joaquim Gonçalves Ledo, e Torres Homem. Ver a lista completa no *Aurora Fluminense* 20 de março de 1833 nº 748. A somatório geral da eleição por colégios, Saturnino foi eleito com 258 votos e o jornal *Aurora Fluminense* faz uma nota para comemorar o “Triumphou em Itaborahay a causa da liberdade!”. *Aurora fluminense* 27 de março de 1833.

136 Ibidem

reconhecem e proclamam o direito que a Nação brasileira teve de insurgir-se em 7 de Abril contra hum Governo detestado”.¹³⁷

Sendo assim, em tom de provocação para tratar das questões do ano de 1833, e pelo fato do juiz de paz Saturnino de Sousa também fazer parte do grupo dos moderados, opositor “o Catao” aludia situações ocorridas na revolta do teatro há dois anos, para criticar frontalmente a associação moderada, pois “a Sociedade Defensora elogiou o *General Bacharel* (Saturnino) que mandou fazer fogo no Theatro.”¹³⁸ Em resposta, Evaristo da Veiga informava ser falsidade e ultrajante dizer que o Sr. Saturnino de Sousa e Oliveira tenha mandando fazer fogo na noite de 28 de Setembro no teatro, pois este

trabalhou com todas as suas forças para evitar que o fogo continuasse. Foi sob esse ponto de vista, *e por ter feito, quanto estava da sua parte, para se poupar o sangue Brasileiro*, que a Sociedade Defensora entao lhe oficiou tributando-lhe os devidos louvores. O Sr Dr Saturnino, na noite de 28 de setembro deo altas provas da sua humanidade, bem como da firmeza de seu caráter. Os retrógados o sabem, mas convem lhe affectar a convicção que não tem, para tornarem odiozo hum optimo Patriota.¹³⁹

No longo debate entre os partidários políticos da época, este comentário do Evaristo da Veiga certamente entrava em diálogo com os muitos artigos na imprensa até janeiro de 1833, sobre os moderados, sobre a pessoa do Saturnino e sobre o ocorrido no teatro. É interessante que a frase do Catão indicasse que Saturnino mandou fazer fogo no teatro, não na rua, em frente ao teatro, fazendo eco às versões dos viajantes Bosche e Seidler.

Em sete de janeiro de 1833 o Padre Marcelino redator do *O Exaltado* se referindo a Evaristo da Veiga e ao redator do jornal a *Verdade* em diálogo inflamado, por causa das já citadas eleições provinciais do ano, revela-nos que o juiz de paz Saturnino de Oliveira candidato nas eleições, não era tão honesto como pintava o redator da *Aurora Fluminense*. Pedindo licença aos seus leitores, Marcelino Pinto acusava Saturnino de devedor e de tentativa de assassinato. Dentre os muitos segredos do Saturnino, este “General Oleré do Theatro em 28 de setembro” o senhor “absoluto das Guardas Nacionais do Sacramento, é um

137 Ibidem.

138 Ibidem.

139 Ibidem.

velhaco e caloteiro”,¹⁴⁰ afirmava. Este que dizia que não tinha herança, e sendo pouco mais que um “rabula rançoso”. Marcelino questionava de modo irônico, como Saturnino possuía, “cavalos, bestas, criados, mesa lanta, casaca luzidia e ainda pagava casa?” e ainda, “sustenta meretrizes e mesmo assim este diz que não devia”¹⁴¹. Com estes argumentos, em longo artigo se dirigindo ao Evaristo, pois que diante dos fatos, este não poderia “desfazer a malvadeza de seu corrupto corasão, e rancor contra todos que trabalham pela liberdade da Pátria e da Independência do Brasil”.¹⁴²

A repercussão da revolta na imprensa foi de proporções significativas. Jornais como *O Independente*, *O Aurora*, *O Exaltado*, *Astrea*, *Diário*, *Comércio*, *Jurujuba*, *Sentinela da Liberdade*, *Nova Luz Brasileira*, *Clarim*, *O Filho da Terra*, *O Americano* entre outros, produziram ampla narrativa sobre esta revolta dentro das disputas políticas da época e dos interesses dos diversos grupos. Nestes diálogos, foi possível notar a visão de teatro que aparecia, o desejo do controle do espaço público destes homens de letras. Observa-se um maior interesse em pensar o espaço teatral como lugar alvo de política. Neste sentido, passaremos a análise de como este debate sobre a revolta e o próprio evento influenciou na cena teatral, nas ações internas e nas relações do cargo de juiz de paz com os artistas.

1.2 A Cena depois da Revolta no Teatro

Após a revolta, o diretor do Teatro Constitucional, o ator Daniel Trench, anunciava no jornal o *Diário do Rio de Janeiro* em primeiro de outubro de 1831 as perdas financeiras sofridas pela Sociedade do Teatro depois do ocorrido. Anunciava-se “ao respeitável Público que o referido Theatro se acha fechado por ordem superior”, e que quem tivesse realizado transações financeiras com a referida Sociedade, pudessem comparecer ao escritório do teatro, entre às 10h da manhã até o meio dia para “serem pagos”.¹⁴³ Também a Companhia Italiana anunciava no jornal o *Correio Mercantil* em 14 de outubro de 1831 que diante das condições e das despesas onerosas aos seus sócios, com os trabalhos cênicos de duas peças já

140 *O Exaltado*, 07 de janeiro de 1833.

141 Ibidem.

142 Ibidem.

143 *Diário do Rio de Janeiro*, 01 de outubro de 1831

divulgadas, confiando somente na proteção do Público, informava que se caso alguns dos assinantes quisessem realizar o reembolso das récitas, poderiam comparecer na Rua do Espírito Santo das 10 da manhã até às 14h da tarde, no prazo de cinco dias.

Em meio a este clima, algumas companhias artísticas que ocupavam o teatro - a saber - a Companhia de Baile – dirigida por Luiz Montani, a Companhia Dramática e Companhia Italiana, passaram por intensa crise e algumas foram desmembradas. A Companhia Italiana realizava os espetáculos líricos, alguns dos seus artistas procuraram outro ambiente mais seguro para trabalhar. A família de artistas Piascentini nos primeiros meses do ano de 1832 mudou-se para Montevidéu e Buenos Aires, deixando um vazio de peças líricas na cidade fluminense neste período.¹⁴⁴ Para os artistas que ficaram o clima continuava tenso. Outros passaram a anunciar seus serviços como professores de música, “aos pais de famílias” e “aos Diretores dos Colégios”, como o recém-chegado à corte Luiz Vaccani, que anunciava suas aulas de “pianoforte, cantoria, e contraponto, por método fácil e moderno”.¹⁴⁵

A cena lírica para alguns estudiosos da história da música nos oitocentos foi a que teve maior prejuízo depois da Abdicação de D. Pedro I. O historiador Lino Cardoso de Almeida destaca que o trauma da revolta afastou em parte os féis espectadores dos espetáculos líricos, e a Companhia Italiana passou a sofrer com os grandes custos para a montagem de óperas completas. Do outro lado, este gênero teatral esteve muito associado ao empenho que D. Pedro I injetava na música e no apoio financeiro no seu governo. Sabemos que neste período as artes de modo geral, pensando aqui no teatro e na música, eram muito dependentes das finanças governamentais. Também se dependia muito do público assinante de récitas ou que contribuía para alguma companhia. É importante destacar que a sobrevivência dos trabalhadores na área cultural era dificultosa.

A atividade musical que já vinha sofrendo seus percalços, quando houve o enfraquecimento da Capela Imperial em julho e depois com o fechamento do teatro constitucional, os músicos passaram a realizar suas récitas em lugares privados. Favorecendo a atitude destes artistas, estava uma parte do público, dito mais “elitizado da corte”, como os altos funcionários portugueses e brasileiros, a classe política, os comerciantes estrangeiros e

144 CARDOSO, Lino de Almeida, “*O Som e o Soberano: história da depressão musical carioca pós- Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*”. Doutorado – História Social – USP. 2006. p. 307-308.

145 A quem pudesse interessar os serviços do músico Luiz Vaccani poderia encontra-lo na Rua do Espírito Santo, canto do Beco da Barreira nº 52. *Diário do Rio de Janeiro*, 27 de outubro de 1831.

brasileiros de produtos e escravos, as senhoras e filhas destes, os magistrados e membros da imprensa, passaram a frequentar estes estabelecimentos que em tese, procuravam fugir dos conflitos mais intensos nos teatros, restringindo em parte, mais também ampliando, os espaços de sociabilidade. No entanto, a distinção social, o alcance e o prestígio, o interesse que o teatro tinha para esta sociedade permitiu que as apresentações particulares, sobretudo de pequenos concertos de música e pequenos números de dança se tornassem mais um elemento cultural na corte, mas não o seu centro. Quando o Teatro Constitucional volta a funcionar em 2 dezembro de 1831 tendo o aniversário do menino Pedro II como motivo, todos estes voltam a frequentar.

É importante ressaltarmos que o espaço artístico do *Teatrinho particular da Rua dos Arcos* que passou a funcionar entre 1829-1834 será um espaço alternativo com esta finalidade, além de acolher parte do público do teatro oficial da corte. Este teatrinho foi construído e pensado para atender um público restrito, com apresentações para um número estabelecido de cinquenta sócios. Nas decisões do Império de 1829 autorizando o seu regulamento nos registro da Intendência Geral de Polícia da corte, registra-se que este teatro tinha por objetivo, realizar recreação para “seus membros, parentes e convidados” desde que “sejam pessoas de probidade”.¹⁴⁶

Do outro lado, temos a Companhia Dramática formada por artistas portugueses, franceses e alguns brasileiros. Notamos que a dinâmica do trabalho destes artistas, e as relações entre as companhias ainda precisa de estudo mais aprofundado. O que sabemos é que no início dos anos 1830, a corte possuía uma considerável quantidade de estabelecimentos teatrais e os artistas poderiam fazer apresentações solo ou dando aulas de música ou de dança na corte. Diante da Abdicação de D. Pedro I e da revolta, que resultou no fechamento do Teatro Constitucional por dois meses, artistas e empresários criaram novos espaços ou adaptaram lugares para suas apresentações.

Estes artistas se espalham pela corte para apresentar seus espetáculos, seja em teatros novos, improvisados, em espetáculos de rua e em festejos. Podemos afirmar pela divulgação dos espetáculos na imprensa na década de 1830 que as companhias de artistas que estavam no

146 Regulamento para a Sociedade do Theatrinho dos Arcos. Nº 108 Justiça, p.94 Coleção das Decisões do Império do Brasil. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/atividadelegislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao2.html>

Teatro Constitucional se dividem, em uma parte, a companhia de artistas¹⁴⁷ portugueses em associação funda o *Teatro da Praia de D. Manuel*. Alguns estudos abordam que este teatro passou a funcionar em 1834, entretanto, os jornais *O Diário do Rio de Janeiro* e *O Diário Mercantil* anunciavam espetáculos já em novembro de 1831,¹⁴⁸ um mês após a revolta no Constitucional, e o *Jornal do Comércio* anuncia a partir do ano de 1832. Consta que estes artistas portugueses receberam um terreno cedido pelo governo na Rua do Cotovelo, que era de frente para o mar - a praia de D. Manuel e entre outra rua de mesmo nome, daí a escolha do nome do teatro. Depois de três anos de construído o prédio deveria retornar ao governo. Este espaço cênico fará concorrência com o Teatro Constitucional, e em 1838 passará a se chamar Teatro de S. Januário em homenagem à princesa D. Januária, filha de D. Pedro I. Na década de 1840 este teatro junta-se com o Teatro São Pedro de Alcântara e passam a ter a mesma administração.

O outro teatro que chamará a atenção do público é o pequeno Teatro São Francisco de Paula (Teatro Frances) fundado em 1832 no Largo do Rossio, na Rua São Francisco de Paula e depois de construção, a rua também era conhecida como a Rua do Teatro. Criado pelos empresários franceses Victor Chabry e M. Sémond, e projetado por Grandjean de Montigny, foi inaugurado em 1833 para ser um teatro que fundamentalmente apresentaria o repertório do teatro francês na corte. O outro teatro que passa a ter destaque é na cidade de Niterói, o Teatro Niteroiense, local onde, em 1833, João Caetano fez sua estreia nos palcos.

Todos estes espaços tentarão fazer concorrência com o Teatro Constitucional, e ao mesmo tempo, como este era o teatro oficial da corte, o de maior prestígio e o que recebia maior financiamento do governo, muitos artistas retornam suas apresentações neste teatro oficial. O que notamos é uma intensa circulação de diversos artistas nestes teatros e espaços alternativos de apresentações. Entretanto em todos eles a convivência com a vigilância do

147 Formaram uma Sociedade de Artistas composta por atores e artistas, entre eles, Victor Porfirio de Borja, João Evangelista da Costa, João Clímaco da Gama, Manoel Soares, Joaquim José Agostinho, Joaquim Pimentel, Joaquim José da Silva, Ludovina Soares, Maria Cândida de Souza, Thereza Soares, Ricardina Soares (para dançar e representar) e a jovem Ricardina.

148 O *Correio Mercantil* anunciava espetáculos para dia o sábado dia 12 e domingo dia 13 de novembro de 1831, no teatro da Praia Grande de D. Manuel como sendo o início as representações. A abertura do espetáculo seria com uma orquestra formada por excelentes professores e uma brilhante sinfonia. A comédia para as duas recitas de abertura chamava-se “*A Esposa Renunciada*”. Em seguida de uma dança “*A Engraçada Caxuxa*” e terminando com uma farsa, “*A Enfatuada Ridícula, ou o Lunuco*”. A Sociedade era composta pelos atores e atrizes. Victor Porfirio de Borja, Joao Evangelista da Costa, Joao Climaco, Manoel Soares, Joaquim José Agostinho, Joaquim Pimentel, Joaquim José de Souza. Ludovina Soares, Maria Cândida de Souza, Thereza Soares, Ricardina Soares (para dançar e representar) e a jovem Ricardina. *O Correio Mercantil 10 de novembro de 1831*.

governo era constante e os artistas e empresários iam se adaptando às novas normas e criando novos recursos como as pequenas apresentações em ambientes privados.

Aos poucos, depois da revolta, os jornais apresentavam peças cívicas como para a comemoração do aniversário de D. Pedro II, em dois de dezembro de 1831, data significativamente escolhida para a reabertura do Teatro Constitucional. O *Jornal do Comércio* anunciou para a data “o novo drama em 5 atos, *O Aldeao Magistrado*”, e complementava:

A Cia Nacional reunida em Sociedade debaixo da proteção do Público tem a honra de anunciar que obteve a Portaria do Governo para continuar com seus trabalhos cénicos. Por isso fará apresentação para o Natalício de sua Magestade D. Pedro II. Informa que de agora em diante espera-se que nao haja nenhum tumulto no theatro pois da parte das autoridades estao todas as providencias conducentes para o socego público e a harmonia. Terá espetáculos civilizados e amigos da ordem. Para maior segurança e tranquilidade a Guarda do Theatro será composta dos dignos Cidadãos da Guarda Municipal da Freguezia do Sacramento que voluntariamente e de bom grado se ofereceram para este serviço.¹⁴⁹

A preocupação nos anúncios pós-revolta era enfatizar que os teatros agora eram com a “nova ordem” um local “seguro, sossegado e harmonioso”, pois as autoridades como a Guarda do Teatro era composta por “dignos cidadãos” juntamente com os Guardas Municipais da Freguesia do Sacramento, que “voluntariamente se ofereciam para a função” para garantiriam ao evento “toda proteção aos espectadores civilizados”.¹⁵⁰ Enfatizar a segurança dos divertimentos certamente favoreceria as companhias e também a imagem do governo.

O leitor que se identificava como “*O amigo da igualdade*”, em dois de março de 1832, questionava no *Diário do Rio de Janeiro*, ainda sobre o Teatro Constitucional e os tramites de segurança, “qual será a razão de estar o Batalhão do Sacramento exclusivamente a fazer a guarda do Teatro? Se o divertimento do Teatro é comum a toda a Cidade, porque a guarda não é feita por todos os Batalhões?” O leitor afirmava ser uma injustiça de “privar outros Batalhões do prazer de fazerem a guarda do Teatro”.¹⁵¹ “*O amigo da igualdade*” fazia

149 *Jornal do Commércio*, 02 de dezembro de 1832.

150 *Diário do Rio de Janeiro*, 01 de dezembro 1831.

151 *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de março 1832.

referência ao Batalhão do Sacramento que ficava na freguesia do Juiz de Paz Saturnino de Sousa e Oliveira que neste ano de 1832 era tenente-coronel e Comandante do Batalhão do Sacramento da Guarda Nacional. Como destacou o historiador Marcelo Basile, no mês de abril de 1832 diante da sedição militar dos caramurus, este batalhão seria comandado pelo Comandante Dias da Cruz Lima e pelo então Major Luís Alves de Lima e Silva (futuro Duque de Caxias) pela Guarda Municipal Permanente, mas o Saturnino era o Comandante oficial do Batalhão do Sacramento da Guarda Nacional.¹⁵²

Certamente “o *amigo da igualdade*” enfatizava as vantagens de ser participante da Guarda do Teatro, uma possibilidade de estar mais próximo dos divertimentos da cidade, e por outro lado, esta função poderia dar maior visibilidade social a quem a exercesse. Também poderia funcionar como um meio de ter acesso a um ambiente público que poderia favorecer as relações sociais, sobretudo políticas. Questões que certamente Saturnino de Sousa e Oliveira conquistou depois da pacificação considerada vitoriosa (perspectiva do Governo) de suas ações como juiz de paz na revolta do teatro.

A questão da segurança nos teatros e a atuação do juiz de paz era tema central abordado na imprensa. No ano de 1836 no setor “*Declarações*” do *Diário do Rio de Janeiro* o juiz de paz - o padre João José Moreira, relatava e achava pernicioso o abuso que alguns “comparces” do Teatro Constitucional em noite de espetáculos, de “darem tiros em alta noite quando se retirão depois de findo o espetáculo”.¹⁵³ Enfatiza-se que qualquer oficial de justiça está autorizado a intimar ao diretor do teatro para que este saiba que nas noites de espetáculo as pessoas que portarem armas de fogo devem deixá-las em um depósito no Teatro até a manhã seguinte, sob pena de prisão e processo para quem for encontrado armado, como consta das decisões afixadas na Caixa do Teatro em 08 de agosto de 1836. Interessante este ponto, porque nos possibilita pensar na tensão das relações entre o juiz de paz e o diretor do teatro, pois as atribuições se confundiam. Neste relato, segundo o juiz de paz, caberia ao diretor do teatro também zelar pela segurança e principalmente observar se o público estava armado e providenciar um local no teatro para deixar as armas, e assim seguir as determinações da lei.

152 BASILE, Marcelo, *Revoltas regenciais na Corte: o movimento de 17 de abril de 1832*. Revista Anos 90, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p.259-298, jan./dez. 2004. p.290-291.

153 *Jornal do Commércio de 10 de agosto de 1836*.

Em sete de abril de 1837 o jornal *Diário do Rio de Janeiro* mostra uma polêmica envolvendo o ator João Caetano. Um leitor dirigindo-se ao redator ressaltava o conflito entre o ator e o juiz de paz aposentado J.J. de M. Telles de Jacarepaguá, no qual supostamente o ator teria dito que o juiz de paz possuía uma taberna no arraial daquela freguesia, fato que era visto como “um grande descrédito”. O leitor destaca que o ator anunciou no jornal que guardava uma certidão que comprovava sua afirmação. Deste modo, o leitor questiona: para quê “o ator possui este documento... só para provar que o juiz de paz tem uma taberna?” ou o ator também é “ilustre fiscal?”. “Que males terá fulminado a cólera religiosa do Sr. Caetano?”.¹⁵⁴ O leitor também questiona de modo confuso qual a relação do ator com um padre e pergunta com ironia, se o fato do ator e o padre estarem perseguindo o juiz de paz tem relação com os editais da proibição de armas no teatro na forma da lei!”.¹⁵⁵

Tudo leva a crer a partir deste comentário que o leitor se refere de modo irônico ao termo padre, para destacar a relação do ator João Caetano com o juiz de paz - o padre João José Moreira que no ano de 1836 como destacamos no parágrafo anterior fazia críticas tanto sobre entrar armado no teatro como os tiros dados para cima nas saídas das apresentações.

Quando adentramos os anos 1840, o ator João Caetano será responsável por um debate na imprensa, muito famoso, chamado “*A Trovoada Theatral*”. Neste episódio temos a atuação do juiz de paz e do chefe de polícia, e alguns termos utilizados fazem alusão ao evento da revolta no teatro em 1831, o que nos indica que há uma memória compartilhada sobre os eventos ocorridos no teatro.

Também em 1841 no *Diário do Rio de Janeiro* de 26 de janeiro, o juiz de paz Carlos José de Almeida relata um conflito do público em um protesto contra a saída de ator João Caetano do Teatro S. Pedro, quando este foi substituído na peça “*Dois Renegados*” pelo ator Germano Francisco de Oliveira (1820-1885)¹⁵⁶ para representar o papel de Samuel, uma personagem que João Caetano costumava assumir. Pelo que indica o jornal, foi realizado um abaixo assinado de alguns “cidadãos” que estiveram no teatro na noite de 24 de janeiro de

154 *Diário do Rio de Janeiro*, 07 de abril de 1837.

155 Ibidem.

156 Germano Francisco era brasileiro, iniciou a carreira de ator aos 13 anos de idade no teatro da Rua dos Arcos, quando estava estabelecida a companhia da atriz portuguesa Ludovina Soares. Ficou trabalhando com esta companhia de 1834 até 1840. Na Rua dos Arcos foi inaugurado, em 1826, o modesto Teatrinho da Rua dos Arcos. Em 22 de agosto de 1834, o teatro foi vendido com todos os seus utensílios pelo leiloeiro Frederico Guilherme. Não ofereceu mais espetáculos a partir de então. RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva, *Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)*. (Tese de Doutorado) Unicamp. Campinas – SP. 2012.78-79.

1841 contra o diretor do teatro Luiz Manuel Alvares de Azevedo.¹⁵⁷ Dias depois, novamente a polêmica da demissão foi destacada no *Diário do Rio de Janeiro*, e informa-nos que um grupo de “35 defensores da nacionalidade” fez uma petição para apresentar ao diretor do Teatro S. Pedro de Alcântara, destacando que não se desejava a representação da peça “*Dois Renegados*” caso fosse outro ator e não o João Caetano no papel de Samuel.¹⁵⁸ Neste trecho, podemos pensar questões muito interessantes.

Em primeiro lugar, independentemente de quem possa ter sido os “35 defensores da nacionalidade”, o exercício do direito à realização de petições garantido pela constituição e sendo usado em assuntos relacionados ao teatro é de suma importância. Nos alude a pensar na noção de direito ao espaço público e direito à cultura na época, levando em conta suas especificidades. Neste episódio, a petição foi realizada para garantir um ator em cena, ou seja, seu trabalho. Os possíveis interesses pontuais, desconhecemos, mas este fato nos permite afirmar que para além de famoso, com talento, e querido pelo público, o ator João Caetano era bem relacionado.

Em segundo lugar, o relato do juiz de paz Carlos José de Almeida permite avaliar pelas palavras ditas do juiz de paz, sobre os manifestantes ou “seus cabeças”, podemos deduzir que se tratava de pessoas que participavam da vida política, pois se definiam como os “35 defensores da nacionalidade”. Para além do debate evidente sobre a nacionalidade, pelo fato de ambos os atores serem brasileiros e João Caetano ser o mais privilegiado, a alusão aos “35 defensores” dialogava com o discurso semelhante realizado em 1831, no episódio da revolta do teatro, quando se publica também no *Diário do Rio de Janeiro* uma reclamação da guarda municipal identificada como “*Hum dos 35 insultados*”, nos conflitos militares do período. O que nos chama a atenção, é a alusão aos “35”. Há, neste momento, um esforço em relembrar, se não os fatos da revolta do teatro em 1831, mas a significância simbólica em relacionar as diferentes demandas de 1841 como se fossem uma continuidade dos “35 defensores” pela causa do teatro, ou seja, daquele edifício teatral e de sua representatividade na corte. Ou seja, uma possível estratégia para angariar adeptos à causa de João Caetano.

Na primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, na edição de sábado dia 30 de janeiro de 1841, uma matéria bastante apaixonada relatava que a petição “dos 35” tinha sido indeferida, acrescentando que o Sr. Ministro da Justiça Limpo de Abreu, por “não aver

157 *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de janeiro de 1841.

158 *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de janeiro de 1841.

mandado imediatamente demitir o actual diretor, ...como o maior inimigo da nacionalidade brasileira... por não obedecer à soberania do povo”¹⁵⁹. Sobre a carta dos “35 defensores”, o juiz de paz relatava que os manifestantes não sabiam da decisão do então ministro da justiça em demitir o ator e o outro diretor. Os “35 defensores da nacionalidade” ou “dos soberanos defensores da nacionalidade brasileira”, tiveram sua petição indeferida pela diretoria do teatro. A partir desta resolução, destacavam que não tinham conhecimento da decisão do ministro da justiça sobre a demissão do atual diretor do teatro.

Neste relato, na noite de 24 de janeiro o ator Germano não pôde representar porque se fez “um protesto”, uma forma do “fluminense mostrar seu orgulho ao estrangeiro e ao provinciano”.¹⁶⁰ Dizia o leitor que “os actos dos 35 soberanos, defensores da nacionalidade offendida, praticados na noite de 24 no theatro são qualificados pelo ministro como assuada e motim de que se ressentio a tranquillidade publica!!”.¹⁶¹

Desta forma, o leitor afirmava que não foi possível interromper o Sr. Germano de representar o papel de Samuel porque mesmo este ator e o diretor do teatro sendo brasileiros ambos “pretendiam apunhalar em scena, com a barbaridade de Canibal, a nacionalidade brasileira! Com a encenação da peça sem a presença de João Caetano”.¹⁶² Outro argumento utilizado pelos “35 contra a saída de João Caetano” dizia respeito ao direito que os espectadores tinham de assistir o espetáculo que foi divulgado, pois “corresponde a obrigação das autoridades de manter o socego e não permitir que se interrompa o divertimento”.¹⁶³

O conflito com o ator João Caetano como destaca a publicação de 24 de janeiro de 1841 acabou por demonstrar também opiniões contrárias entre os diretores e ex-diretores dos teatros. Em uma carta dirigida ao redator do jornal, em resposta a uma publicação de 18 de janeiro, no qual um leitor destaca que o ator João Caetano enfrenta muita desarmonia com os diretores dos teatros S. Pedro e S. Januário, o ex. diretor do teatro, o sr. Albino José Carvalho aborda a demissão do ator em 14 de julho de 1839, e que este retornou ao trabalho em dois de fevereiro de 1840. O pedido de demissão foi realizado por carta aos cinco membros da sociedade, no qual destacava que o ator foi sempre “assiduo em cumprir com os seus deveres,

159 *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de janeiro de 1841.

160 *Diário do Rio de Janeiro*, 24 de janeiro de 1841.

161 *Ibidem*.

162 *Ibidem*

163 *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de janeiro 1841.

merecendo as sympathias do publico, e a minha particular estima por ter sob a minha direcção um artista de tão reconhecido mérito”.¹⁶⁴

Na mesma publicação, José Carlos Mairink, outro diretor do teatro assegurava que nunca teve nenhuma diligência com o ator e sempre encontrou por parte deste, muito “auxílio e consideração”. Também o diretor e inspetor do teatro Francisco José Pinheiro Guimarães destaca que em abaixo-assinado de diretores e inspetores do teatro atendeu as qualidades deste ator e nomeou-o para o cargo de ensaiador do teatro nas peças *Os Sete Infantes de Lara* em 20 de abril de 1840, e este fez a mesma função do também ensaiador, o ator português Victor Porfírio Borja apresentando sua competência e que em sua gestão, João Caetano receberia uma quantia por gratificação de trinta mil réis por cada drama em que fosse o ensaiador.

Ainda sobre esta questão da demissão do João Caetano, *O Diário do Rio de Janeiro* de três de fevereiro 1841 traz uma matéria diferente. O periódico descreve que este acontecimento é para “legar ao historiador curioso mais um ponto notável com que encha a admiração da posteridade”,¹⁶⁵ pois em sua perspectiva, no mês de janeiro o cargo de diretor geral dos theatros estava em disputa entre João Caetano e Luiz Manuel Alves d’Azevedo, sendo nomeado o segundo. Após oito ou nove dias da nomeação, o ator João Caetano indignado com a resolução da assembleia geral e dos acionistas, “tirou-se de seus cuidados, foi ao escriptorio, e ahi então altivo atacou, insultou o pacifico director sem que este para isso lhe houvesse dado o mínimo motivo”.¹⁶⁶ O relato destaca que mesmo depois que Luiz Manuel assumiu a administração e procurou diálogo com João Caetano, este ainda continuou com “novos insultos e injurias a face do director; e taes forão, que o levarão a despedi-lo do theatro”.¹⁶⁷

A demissão de João Caetano provocou protestos do público na apresentação da peça no dia 24 de janeiro, e o correspondente destacou que estes formaram “um partido forte” no qual a “Coruja Theatral - nascida da imprensa de Mr. Ogier” era a porta-voz. Para o correspondente do *Diário do Rio de Janeiro*, este periódico de Mr. Ogier (não localizamos a referencia deste nome) depois de haver vomitado contra o diretor “os maiores sarcasmos, e as

164 *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de janeiro 1841.

165 *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de fevereiro 1841.

166 Ibidem.

167 Ibidem.

mais nojentas e inauditas injurias, annunciou finalmente, que uma solenne pateada iria breve dar começo às hostilidades”, visto que a assembleia geral não se reuniu pra demitir o Sr. Luiz Manuel e reintegrar o Talma.¹⁶⁸

O correspondente destacou que no dia do espetáculo, em 24 de janeiro de 1841 a peça “*Dois Renegados*” do autor José da Silva Mendes Leal Junior, no teatro S. Pedro estava com todos os lugares ocupados, tanto os camarotes, a plateia, e a geral, e na hora da entrada do ator Germano representando Samuel ouviu-se uma “estrepitosa trovoada - Fóra o actor Germano! Venha o actor João Caetano que está em casa prompto para representar!”,¹⁶⁹ que foi acompanhado de uma violenta pateada. Segundo o relato, o juiz municipal e o Chefe de Policia, que estavam presentes no espetáculo, tentaram acalmar os ânimos sem nada conseguir. Sendo assim, decidiram encerrar o espetáculo. O pano de cena foi abaixado e pediram que as pessoas se retirassem. Para este leitor, estes “revoltosos” queriam que João Caetano fizesse a peça e não conseguindo, resolveram vingar-se por qualquer modo; “pagou então o pobre lustre as custas, quebrando-lhe uns poucos de vidros; as cadeiras sofrerão também estragos; e a geral não foi esquecida. [...] Finalmente para sahirem do theatro foi necessário cercal-os pela força e empurrar-os para a Praça da Constituição.”¹⁷⁰

Três dias depois, no dia 6 de fevereiro de 1841, o jornal publicou uma resposta de João Caetano, na qual o ator destacava que a única intenção dos que o criticam é “lançar o ridículo sobre um cidadão respeitável por qualquer lado que seja considerado; e que por sua posição deve ser esquecido em semelhantes polemicas”. O ator destaca que foi demitido arbitrariamente e como “já veio a publico falar sobre este assunto”, este entregou sua causa a um “amigo (advogado?)”. João Caetano terminou dizendo:

Quando a sociedade empresarial entender que fui despedido sem motivo plausivel; e que o diretor não podia fazel-o sem quebra da minha escriptura, não precisará de empenhos para terminar a questão; [...] e em quanto isto se não verificar, aqui mesmo na côrte recorrerei á minha arte, para adquirir meios de subsistencia, á fim de não pesar aos meus amigos, e nem a sociedade.¹⁷¹

168 *Diário do Rio de Janeiro* 03 de fevereiro 1841.

169 Ibidem.

170 Segundo o relato, os 33 destes revoltosos assinaram a representação dirigida a S.M.I em três de fevereiro 1841.

171 *Diário do Rio de Janeiro* 06 de fevereiro de 1841.

Este episódio, como destaca o jornal de 11 de fevereiro de 1841, foi decisivo para o pedido de demissão de alguns artistas da companhia nacional dos teatros S. Pedro e São Januário,¹⁷² como foram o caso do ator Francisco Manuel de Souza que pediu demissão por motivos pessoais e principalmente por causa da demissão de João Caetano. O ator destaca que o diretor do teatro não aceitou o seu pedido de demissão, e desta forma questionou:

Si o actual director geral dos theatros pode despedir actores, pode deixar de pagar-lhe o ordenado, não poderá tambem o actor despedir- se do theatro? Si aquelle Sr. pode romper contratos, e violar as leis do justo, não poderão os setores ter a liberdade de dizer - não queremos mais soffrer o Sr. Luiz Manuel?... Si o Sr. Juiz municipal não póde livrar o actor das violencias do director dos theatros, como há de agora, será manifesta parcialidade, servir aos caprichos do Sr. Luiz Manuel?, [...] declaro formalmente que não esboço forças humanas capazes de me obrigarem á representar mais nos referidos theatros em que for o director o sr. Luiz Manuel Alves d´Azevedo!¹⁷³

Um leitor que se identifica como “P” no *Diário do Rio de Janeiro* menciona em três de fevereiro de 1841 que os atores considerados “colunas principais do majestoso edifício do S. Pedro de Alcântara”, seguiram os passos do “mestre” e deixaram o teatro, o que foi “um funesto acontecimento”, pois estes artistas saíram da principal casa de espetáculos para irem se apresentar no Teatro S. Francisco, chamado pelo leitor de “barraca S. Francisco” que de tão pequeno parecia mais um pequeno camarim. Para o leitor, as demissões preparavam o “enterro do teatro”, e mesmo assim, o atual diretor anuncia novamente a estreia da mesma peça “*Dois Renegados*” e acabava por “zombar” da “bondade do respeitável publico!!”.¹⁷⁴

O leitor destacava que, seguindo o exemplo do ator Francisco Manuel de Souza, pediram demissão, a atriz Ludovina Soares, o ator Barros (provavelmente a fonte se refere ao ator Joaquim José de Barros), a atriz Maria Candida, o ator José Joaquim Pimentel e o ator José Luiz da Silveira, e sendo assim, o teatro “de modo algum póde continuar com a falta d’estes artistas. E a razão é [...] como levar à scena jamais o decente imaginário, no qual a Sra.

172 Estes teatros estavam sendo administrado a partir de 1840 pela mesma administração como mencionamos no capítulo 2.

173 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de fevereiro de 1841.

174 *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de fevereiro de 1841.

Maria Candida tem uma tão interessante parte?”.¹⁷⁵ Segundo o leitor, estes atores são insubstituíveis para a representação das personagens que desempenhavam. Por causa destas demissões, o teatro S. Pedro de Alcântara está “muito próximo da morte”.¹⁷⁶ Assim, sendo, chamava a atenção para a atuação do juiz de paz municipal e do chefe de polícia sobre estas notícias, “rogando-lhe, e esperando que tomarão as necessárias medidas para prevenir algum novo tumulto”.¹⁷⁷

Os conflitos envolvendo o ator João Caetano que assinou contrato com o Teatro S. Pedro em 1839 eram recorrentes, e no final de dezembro de 1840 os ânimos se acirraram porque o teatro modificou seu regulamento interno, alterando as relações entre artistas e os diretores. Neste decreto “os atores teriam de pôr-se de pé e em posição respeitosa diante do diretor, e deveriam permanecer sentados num banco durante os ensaios”, em outro ponto no art.56 – “Nenhum ator durante o ensaio poderá ter na mão coisa estranha ao seu papel”. Estas ações foram motivos de brigas internas, pois este regimento foi julgado “ofensivo e humilhante”, e desta forma, João Caetano de “gênio sempre arrebatado, interpelou, em nome do elenco”, fato que provocou sua demissão no início do ano de 1841 dos dois teatros, do S. Pedro e do São Januário, o que descontentou parte do público na peça “*Dois Renegados*”, e desobediente, como foi presenciado por toda a companhia dramática e empregados do escritório, altercando em altas vozes e dizendo que não só arrancaria o regulamento mandado afixar na caixa do teatro, como que faria a maior oposição ao mesmo diretor geral.¹⁷⁸

A “*Segunda restauração-Talma!*” se referindo ao ator João Caetano foi à expressão utilizada por Justiniano José da Rocha ainda em dois de janeiro 1841 antes da confusão no teatro. Justiniano avisava de modo muito irônico aos leitores de *O Brasil*, que a explosão ou descontentamento do João Caetano despertou a atenção do Sr. Ministro do Império, pois este possui “um plano delineado” para mandar no domingo dia 3 de janeiro na plateia do teatro “uma sucia de moços prontos para tudo, afim de darem fôras no actual administrador o Sr. Alvares d’Azevedo e pedirem a reintegração do Talma brasileiro, e isto acompanhado de

175 *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de fevereiro de 1841.

176 Ibidem.

177 Ibidem.

178 Décio de Almeida Prado destaca que após este ocorrido, João Caetano passou a apresentar-se no teatro do Valongo e em seguida no teatro S. Francisco de Paula, ficando neste teatro até 1848. Quando da reinauguração, a escolha da peça de estreia foi justamente a peça “*Dois Renegados*”. Ver: PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p 55

grande quantidade de assobios, pedradas e toda a sorte de injurias”.¹⁷⁹ Em seguida a este feito, o próprio ministro “mandaria um aviso para a sociedade teatral falando e exigindo tranquilidade pública”.¹⁸⁰

Pode-se perceber que foi grande a movimentação no mundo do teatro em 1841 – o jornalista Justiniano começou a ano prevendo um movimento no teatro a favor de João Caetano, deixando clara a importância do ator. Ironia ou não, vinte e poucos dias depois houve a “trovoada” na plateia e alguns meses depois grande parte dos atores trocava de casa de espetáculos. Não houve intervenção do ministro para demitir o diretor. Os artistas foram para o São Francisco, provocando debate na imprensa sobre a posição do ator. Teriam ou não autonomia para pedir demissão? A Assembleia devia manter um diretor sacrificando tantos atores? Nos jornais, a opinião mais difundida era que o teatro São Pedro estava condenado, morreria.

A movimentação e o debate foram fortes, mas a Assembleia ou o ministro não quiseram tentar salvar o teatro interferindo a favor de João Caetano ou dos outros atores – como se quisesse dizer que quem mandava no principal teatro da corte era o diretor, o Juiz de paz, o Juiz municipal, o Chefe de Polícia e em última instância, o ministério. O debate seguiria intenso nos próximos anos entre artistas, críticos, políticos e homens de letras – e um dos tópicos importantes era a necessidade de institucionalizar um espaço que fosse reconhecido como detentor de um saber sobre o teatro e pudesse encaminhar a questão da censura das peças – em última análise, essa censura buscava também garantir a tranquilidade dentro do teatro. Além dos conflitos mais diretos com a estrutura interna dos teatros, a tranquilidade nos teatros deveria ser muito bem realizada nos dias de espetáculos cívicos. Nestes dias oficiais, o Governo procurava rememorar ou criar novas identificações, e a presença seja do juiz de paz ou do Chefe de Polícia era fundamental. No próximo capítulo adentraremos as apresentações cívicas, que eram importantes tanto para referendar o novo calendário oficial da corte, como para a tentativa de promover um teatro mais ordenado e “tranquilo”, pois o receio de novas brigas e tiros no teatro era grande. Adentremos as peças cívicas.

179 *O Brasil*, 02 de janeiro de 1841 n° 41.

180 *Ibidem*.

CAPÍTULO 2. OS FESTEJOS CÍVICOS: A TEATRALIZAÇÃO DA POLÍTICA

A mocidade que esteve no teatro no imortal Dia 7 de Setembro era a mesma que se empenhou em armas para sustentar a causa que defendia, e que longe de andarem tratando de interesses particulares, só tratavam do bem geral da nação, e foram firmes columnas da Liberdade, e valerosos Soldados no Campo da Honra. *O Exaltado, 08 de outubro de 1831.*

No império, espetáculos teatrais faziam parte das comemorações cívicas anuais. Na hierarquia dos festejos estas encenações encerravam os eventos e serviam como componente para reforçar e rememorar no espaço público da cidade uma data política importante. Além disso, o teatro poderia funcionar como um chamariz, um atrativo para incentivar a aprovação e a participação do povo nas festas e do público nos teatros. A ida ao teatro também se situava como um momento em que os habitantes da cidade representavam seus papéis sociais, seus interesses, críticas, desejo de ver e ser visto, em um dos principais espaços de lazer da época.

Nas primeiras décadas do XIX pode-se perceber a dimensão de continuidade das práticas festivas das tradições culturais do passado colonial¹⁸¹ na cidade-corte do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo, em que estava posta na sociabilidade da cidade uma dimensão de ruptura, de novidade, de invenção. Já no período joanino, as festas eram realizadas para a comemoração da consagração ou aclamação real, para um natalício ou casamento da família real ou de autoridades públicas¹⁸² e também para celebrar uma data política importante. Estas festas tinham ampla participação dos moradores da cidade. Além disso, os festejos possibilitavam um maior fluxo de pessoas nas ruas e no comércio.

Na véspera de cada festejo a Câmara Municipal convidava a população a participar com a iluminação de suas casas, para que, de modo diversificado, os moradores pudessem participar direta ou indiretamente das comemorações. Muitos buscavam se empenhar nestes

181 JANCOS, KANTOR, (org.) *Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa*. V. 1 vs. São Paulo: Hucitec /EDUSP /FAPESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001. p75-195.

182 O crítico literário Décio de Almeida Prado destaca que desde o século XVIII apresentações teatrais e textos dramáticos eram escritos para a comemoração de aniversário de autoridades políticas com em 1768 com a peça *O Parnaso Obsequioso* que foi apresentada para a celebrar o aniversário do governador de Minas Gerais. p.43.

“dias de gala” para marcar no espaço social da corte seus interesses, desagradados, sua distinção social e política. A participação nas comemorações,

constituíam espetáculos sortidos e de distinção social, em que, conforme os recursos e interesses de cada um, colocavam-se nas portas e janelas desde simples velas de cera e lamparinas de barro, até sofisticadas lanternas de folha de flandres e vidro, transparências e painéis coloridos pintados com dísticos patrióticos.¹⁸³

Além da iluminação das ruas e das casas, a arquitetura efêmera na montagem de pátios, os Te-déuns realizados nas igrejas, os desfiles militares e de cavalaria, os fogos de artifício e os salvos de artilharia, além de usos de símbolos políticos como insígnias, ícones, e alegorias, eram elementos característicos do Antigo Regime que ao longo do século XIX permaneciam e podiam ganhar novos significados. Também as construções de palácios, a abertura de ruas e a própria etiqueta social faziam parte desta vivência ambígua, pois a corte, “migrada e recriada no reino da América, introduziria algumas regras que lembravam uma Europa distante” cujo objetivo era favorecer um vínculo de continuidade ritual, uma espécie de “ligação eficaz entre setores da sociedade, alguns privilegiados e a família imperial”.¹⁸⁴

Na prática, os festejos cívicos eram “um instrumento privilegiado de educação política, fomentador de laços, união e comunhão em torno da construção da nação”,¹⁸⁵ que, para se concretizar precisavam de apoio popular associado ao sentimento de pertencimento cívico e a valores nacionais, aspectos que seriam ainda mais reforçados no Segundo Reinado no qual a festa e o teatro eram espaços mediadores privilegiados. Também nestas festas era comum o oferecimento de jantares particulares, onde poderiam ocorrer números de dança, música, peças curtas de teatro, pirotecnias, número de mágicas, declamações e etc, como nos informa o *Jornal do Comércio*, que não especifica quem ofereceu os jantares para celebrar os festejos da Independência em 1831, mas destacava que diversos jantares foram realizados

183 BASILE, Marcelo. “Festa cívica na Corte regencial”, VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.494-516, Jul/Dez 2006. p.500.

184 MOREL, Marco, As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840). São Paulo: Hucitec 2010 p.195

185 BASILE, Marcelo, *O Laboratório da nação: a era regencial (1831 -1840)* In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo (orgs). O Brasil Imperial, vol. II – 1831-1870. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009. p 67.

na cidade para saudar os “patriotas, a Independência, a Liberdade, ao Monarca Brasileiro - o nosso Anjo de Paz e ao Congresso Nacional”.¹⁸⁶

Um local simbólico nas comemorações da cidade era o Passeio Público, considerado pelo ministro do Império como o “único lugar de recreio”.¹⁸⁷ Como acontecimento-festa que “interrompia o tempo do trabalho e do cotidiano”,¹⁸⁸ a festa cívica “tentava reunir em torno de si, seja nas vilas ou nas cidades toda a atenção”,¹⁸⁹ e os eventos no Passeio Público eram mais uma demonstração de mais um local na cidade que entrava em cena para encontros, festejos, conflitos, disputas e espaço para expressões artísticas que agitavam e ressignificavam a vida social da corte. Deste modo, nos cabe a pergunta: em qual momento iniciou-se a prática de apresentações teatrais cívicas nos festejos oficiais na corte do Rio de Janeiro?

As manifestações teatrais nesses eventos advêm das festas barrocas ibéricas que ocorriam em Portugal e na América Portuguesa,¹⁹⁰ no qual o teatro esteve vinculado ao projeto político-religioso do ensino da moral do catolicismo como parte integrante da colonização portuguesa. A partir do século XVIII as representações teatrais passariam a ser organizadas com mais frequência por particulares, em cerimônias de aniversários de representantes provinciais, de autoridades eclesiásticas, e de membros da família real.¹⁹¹ Entretanto, a conotação cívica¹⁹² passou a ser realizada com as reformas pombalinas no teatro

186 *Jornal do Commério*, 09 de setembro de 1831.

187 *Brasil. Ministério do Império*, nº 34. 1833.

188 SOUZA, Iara Lis Franco S. C. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo*. Tese de Doutorado. Campinas Unicamp – SP, 1997. capítulo 5, p.260-263;

189 *Ibidem*.

190 Em grande parte do período colonial o teatro esteve vinculado ao projeto político-religioso do ensino da moral do catolicismo como parte integrante da colonização portuguesa, da qual, a arte teatral foi base lúdica e artística de domínio e responsável também pela formação inicial dos artistas e dos músicos que comporiam os coros regulares das igrejas. Aspectos que mantiveram até aproximadamente a primeira parte do século XVIII. MAMMI, Lorenzo. *Teatro em Música no Brasil Monárquico*, in: JANCSO, Istvan, e KANTOR, Iris (org.) *Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa*. 2 vs. São Paulo: Hucitec /EDUSP /FAPESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, sobretudo v.I P38

191 MARZANO, Andrea. *A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX*. In: *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)* (org) MARZANO, Andrea, MELO, Victor Andrade de Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p99.

192 Décio de Almeida Prado em seus estudos destaca que as primeiras notícias de espetáculos cívicos comemorativos são datadas de 1641, quando da restauração da monarquia portuguesa se encenou uma comédia para o ensejo e também, a data de 1662, quando na Bahia, a Câmara dos Deputados autorizou a encenação de uma comédia para festejar o casamento da infanta D. Catarina com Carlos III da Inglaterra. Estas duas datas nos indicam a ligação estreita entre teatro e o poder real, e o teatro como espaço de aclamação.

lírico português com o Alvará de 17 de julho de 1771 decretado em Portugal, e aplicado também aos seus domínios.

Desejava-se, a partir de certas concepções iluministas “estabelecer uma liturgia civil alternativa à Igreja, para confirmar a aliança entre monarquia esclarecida, classes intelectuais e burguesia emergente”¹⁹³ e do outro lado, visava mediar e administrar os contrastes sociais explícitos nos festejos. No ambiente teatral, a tentativa de regular uma população heterogênea que se expressava nestes eventos, muitas vezes com quereres adversos aos postos pelo governo ou pela igreja. Esta medida abriu caminho para algumas mudanças na relação do teatro com a sociedade. Observa-se no espaço teatral uma maior ampliação de suas formas - sejam elas artísticas ou arquitetônicas. O teatro se tornaria um lugar central de socialização, e de encenação das diferenças sociais, e o edifício teatral deixaria de ser anexado à igreja para paulatinamente ter como vizinho o palácio do governo.¹⁹⁴

Neste ambiente, entra em debate nos primeiros anos da Regência a necessidade de criação de uma nova memória institucional - via calendário oficial que fosse adequada às novas expectativas, e a cena teatral deveria acompanhar tais mudanças. Reforçavam-se nas datas cívicas as características lúdicas e simbólicas das festas de herança colonial juntamente com o teatro, e ambos eram utilizados e relidos diante dos projetos políticos desejosos por formar uma lembrança comum, neste processo de construção das “festas nacionais”.¹⁹⁵

Deste modo, buscaremos neste capítulo compreender o quadro de politização do campo artístico teatral nas festas cívicas no Rio de Janeiro. Estes eventos cívicos anuais aparecem com frequência nos jornais de grande circulação como *O Diário do Rio de Janeiro* e *O Jornal do Comércio*. A intenção é analisar as ocorrências, os acontecimentos descritos, relacionando as informações com outros jornais que também abordaram o teatro e os festejos, como *O Aurora Fluminense*, *O Brasil*, *O Sete de Abril*, *O Exaltado*, *O Correio Oficial* e *O Republico*, fontes que nos possibilitam compreender como estes eventos eram tratados na imprensa, além de verificar as ideias políticas e as visões sobre teatro da época.

193 MAMMI, Lorenzo. *Teatro em Música no Brasil Monárquico*, in: JANCSO, Istvan, e KANTOR, Iris (org.) *Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa*. 2 vs. São Paulo: Hucitec /EDUSP /FAPESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, sobretudo v.I P38

194 Ibidem. p 38.

195 SCHWARCZ, Lillian Mortiz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. SP, Cia das Letras, 1998.

A imprensa era um dos principais meios formadores da opinião pública que procurava aferir na sensibilidade do povo nas festas, nas ruas, e do público nos teatros, certa memória social. Certos registros afetivos eram invocados e poderiam ser a favor do governo ou de grupos específicos, e também apresentavam em suas páginas as visões correntes sobre a arte teatral e as ideias de cultura, que eram amplamente influenciados pelos ideais de progresso e de civilização de referência europeia. Os leitores que liam sobre estas festas, antes ou depois dos eventos, ampliavam seus comentários sobre os festejos ou poderiam ficar mais animados para os eventos, tão aguardados por todos. Sendo assim, vejamos os dias festivos.

2.1 Os dias de festejos

Acompanhando os anúncios no *O Diário do Rio de Janeiro* e no *Jornal do Comércio* entre 1831 e 1848 observamos que ocorriam espetáculos cívicos em cinco eventos oficiais realizados em quatro teatros diferentes da corte, mas o palco principal era o do Teatro São Pedro de Alcântara. Temos também o Teatro da Praia Grande D. Manoel – chamado a partir de 1838 de Teatro S. Januário. Com menos frequência aparecem peças no Teatro Nitherohyense em 1838 e em 1834 no Teatro da Rua dos Arcos.

Estes espetáculos ocorriam nos festejos do dia **25 de março**– a comemoração do Juramento da Constituição de 1824. No dia **7 de abril** celebrava-se a abdicação de D. Pedro I, sobretudo entre 1832 e 1836, pois a partir de 1837 esta significação se modifica passando a data a ser referida como o dia da aclamação de D. Pedro II, ou o dia da “Devolução da Coroa ao Sr. Dom Pedro II”, mudança claramente identificada com a política dos regressistas. Também se realizavam peças na abertura da Assembleia Legislativa em **3 de maio** e no dia **7 de setembro** era a comemoração da Independência. Por fim, havia espetáculos no natalício de D. Pedro II, dia **2 de dezembro**.

Com a abdicação, tanto os agentes políticos organizadores dos festejos, como os demais participantes viam na tomada do espaço público - via manifestações festivas e apresentações teatrais um meio de ação política. Adentrando o Segundo Reinado, o calendário cívico para o ano de 1848 nos informa que três destes feriados nacionais se tornariam os de maior importância no império: **o 25 de março, o 7 de setembro e o 2 de**

dezembro.¹⁹⁶ Ficou apenas uma data referida ao movimento constitucional, mas que também passava pela monarquia, e as outras duas diretamente ligadas à figura do monarca.

Criar, acrescentar, alterar, resignificar as datas cívicas fazia parte das disputas políticas principalmente entre as “três ordens do imaginário” liberal de “partidos políticos”, divididos entre *moderados*, *exaltados* e *caramurus*, nos anos iniciais da Regência, e no Segundo Reinado entre Regressistas e Progressistas e por fim entre Liberais e Conservadores. Esta estruturação não deve ser compreendida como pronta e definida, visto que, dentro das necessidades políticas, outras camadas sociais disputavam os espaços públicos, sejam nos festejos ou nos teatros - como os militares – que poderiam fazer parte ou não na identificação do jogo do poder.

A implantação do novo calendário seis meses após o 7 de abril com o decreto de 25 de outubro de 1831, viria substituir e reforçar memórias institucionais vigentes desde 1826, quando o projeto cívico do pós-independência do senador Clemente Ferreira importante político e conselheiro de D. Pedro I, fora implantado. Os dias de “feriado nacional” deveriam acentuar que o Brasil tinha “certos factos de grandeza, e heroísmo, que as tornaram celebres á face do mundo”.¹⁹⁷ A intenção era enraizar os fatos ou atos políticos considerados importantes do passado recente do país, e a geração de Clemente Ferreira debateu em 1826 que deveriam ser celebrados o **dia 9 de janeiro** – o Dia do Fico, quando o Imperador D. Pedro I resolveu ficar no Brasil para “engrandecer, regenerar, e tornar uma nação independente”. O **dia 25 de março**, para comemorar o dia em que o Imperador mandou jurar o projeto da Constituição “*oferecida* ao povo brasileiro, a todas as províncias”, um “dia notável” que se firmou o “nosso pacto social, a nossa lei fundamental do império”. Procurava-se apagar o fato da Constituição ter sido outorgada, celebrando a data legitimava-se a Constituição.

Alegavam igualmente que o **dia 13 de maio** era importante, por ser o dia em que o Imperador se tornou defensor perpetuo do Brasil. Para o **dia 7 de setembro** além da Independência comemorava-se o reconhecimento do Império do Brasil perante as Nações estrangeiras. Em seguida, o projeto justificava que o **dia 12 de outubro** “dia glorioso” por ser o dia do descobrimento do Brasil, do nascimento e da aclamação de D. Pedro I, deveria ser celebrado. Por fim, o **dia 01 de dezembro** fecharia o ano com a comemoração da coroação e

¹⁹⁶ Decreto, 25 out. 1831; Decreto 146, 26 ago. 1840; Decreto 501, 19 ago. 1848, *Coleção das Leis do Brasil*.

¹⁹⁷ *Anais do Senado do Império do Brasil*. Ano 1826 Livro 2 p.230

sagração do imperador. Outras datas, de natalício real, eram tidas como dias de “gala” com celebração menor e não dias de feriado nacional.¹⁹⁸

Todas essas datas giravam em torno das ações e da personalidade do imperador D. Pedro I. A figura soberana do rei era invocada como o imperativo das festividades nacionais, até a crise política que desembocou na Abdicação em 7 de abril, quando novos marcos políticos da memória institucional deveriam ser recriados e inventados, para que substituíssem ou possibilitassem demarcar rupturas e continuidades em relação ao governo anterior. Sendo assim, o calendário cívico pós 7 de abril não seria mais centrado somente na figura do soberano, mas de conflito com esta representação, pois a “soberania do povo e da nação” via representação política entrava em debate.¹⁹⁹

Deste modo, entrou em debate na Câmara dos Deputados o novo calendário cívico nacional da Regência, aprovado no dia 10 de outubro de 1831 e convertido em decreto no dia 25 do mesmo mês. Na sessão na Câmara dos Deputados presidida pelo deputado Sr. Alencar, que precisou interromper a ordem do dia para ler um ofício do ministro dos negócios do Império, o Sr. José Lino Coutinho, que pedia aos deputados pressa nas decisões sobre as datas das festividades nacionais, e sobre a retirada ou não do calendário do dia 12 de outubro, data que seria suprimida.²⁰⁰ Havia uma preocupação em promover as celebrações das novas datas como o dia 7 de abril e o dia 2 de dezembro já em 1832. O novo calendário deveria sair antes dos anúncios dos festejos para o 10º aniversário da Independência, data especial para o seu lançamento, e marcar nos festejos novas datas desvinculadas de Pedro I como sinônimo de mudanças, assim como era um modo da própria Regência angariar mais aceitação política da população.

Com a aprovação do calendário nacional da Regência, saía de cena o 12 de Outubro (nascimento e Aclamação de dom Pedro I como imperador do Brasil) e entrava o **2 de Dezembro** (natalício de Pedro II). A nova data de intensa disputa ficaria em torno do dia **7 de abril**. O novo calendário manteve o dia **25 de Março** (juramento da Constituição) e o **7 de Setembro** (convencionado, desde 1823, como data da Independência) e por fim celebrava-se

198 Os dias de pequena gala eram por exemplo o dia 11 de março dia do Natalício da princesa D. Januária. Lista completa ver *Almanaque Geral do Império. Ano. 1838*. p.300

199 BASILE, Marcelo *O Laboratório da nação: a era regencial (1831 -1840)* In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo(orgs) *O Brasil Imperial*, vol. II-1831-1870. Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 2009.

200 *Anais da Câmara dos Deputados 1831*. Tomo II p.229-131.

o dia **3 de Maio** (instalação da Assembleia Nacional Legislativa), fixados em 1826.

A importância do **7 de Abril** estava posta desde o início como anunciado na sessão extraordinária dos representantes da nação na leitura do ato de Abdicação e nomeação da Regência Provisória²⁰¹ e Proclamação de D. Pedro II, como Imperador do Brasil. Nas falas dos senadores e deputados sobressaía-se grande parte do discurso que fundamentou no decorrer do ano de 1831 as justificativas para a entrada desta data no calendário oficial da corte.

O deputado Evaristo Ferreira da Veiga relator e representante da comissão ao ler na sessão o projeto de Proclamação se dirigindo aos “BRASILEIROS” destacava no calor da hora dos acontecimentos certa interpretação da Abdicação como um “acontecimento extraordinário que surpreendentemente viria mudar os cálculos da humana prudência”,²⁰² a data da nossa “revolução gloriosa”, que foi possível graças aos esforços patrióticos e a união entre o “Povo e Tropa do Rio de Janeiro” que garantiram com sucesso a retirada de D. Pedro I do Poder, “sem que fosse derramada uma só gota de sangue”.²⁰³ Certamente a escolha do moderado Evaristo da Veiga como porta voz desta sessão se deu pelo seu lugar social como jornalista e deputado respeitado e atuante, considerado autoridade política, conclamava a população para a “prudência e a moderação”. O texto lido por Evaristo da Veiga, redator do jornal *O Aurora Fluminense* afirmava ainda,

Concidadãos! Já temos Patria; temos um Monarcha, symbolo da vossa união, e da Integridade do Imperio, que educado entre nós receba quasi no berço as primeiras lições da Liberdade Americana, e aprenda a amar o Brazil que o vio nascer; o funebre prospecto da anarchia, e da dissolução das Provincias, que se apresentava aos nossos olhos, desapareceu de um golpe, e foi substituido por scena mais risonha. Tudo, tudo se deve á vossa resolução, e patriotismo, e á coragem invencivel do Exercito Brasileiro, que desmentio os sonhos insensatos da tyrannia. Cumpre que uma victoria bella não seja maculada; que prosigaes em mostrar-vos dignos de vós mesmos, dignos da Liberdade que rejeita todos os excessos, e a quem só aprazem as paixões elevadas e nobres. Brasileiros! Já não devemos corar deste nome: a Independencia da nossa Patria, e a suas Leis vão ser desde este dia uma realidade. (...) Tudo agora depende de nós mesmos, da nossa prudencia,

201 Nomearam-se do Srs. Marquez de Caravellas, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro e Francisco de Lima e Silva.

202 *Anais do Senado do Império do Brasil, ano de 1831* Livro 1.

203 Ibidem.

moderação, energia: continuemos, como principiamos, e seremos apontados com admiração entre as Nações mais cultas. Viva a Nação Brasileira! Viva a Constituição! Viva o Imperador Constitucional o Senhor D. Pedro II!²⁰⁴

Senadores e Deputados cientes da mudança e da maior participação da população nas ruas, tinham como centro de suas discussões, além do ordenamento político-jurídico, a conquista de maior adesão da opinião pública conforme os interesses em disputa, e para isso, visavam institucionalizar novos marcos políticos e arranjos sociais.

A leitura desta proclama que circulou na imprensa e em panfleto avulso distribuído “tudo gratuitamente pela Nação” como recomendou o Sr. Borges, para que a Nação inteira tivesse “conhecimento grato dos preciosos resultados que obtiveram nossos esforços”²⁰⁵. Por todo o império, o início de um novo tempo político com novas identificações, e reforçavam aos cidadãos, que D. Pedro II agora era o Imperador Constitucional. Para isso, era necessário coibir e acalmar os ânimos sobre as manifestações políticas que se intensificavam depois da noite do 7 de abril. Neste momento em que aumentava o número de jornais em circulação e as festividades culturais, a questão essencial era o controle do espaço público para a manutenção da “tranquilidade pública”, discurso corrente e não só entre os partidários moderados, que assumiram o poder nos anos iniciais da Regência. Desejava-se igualmente delimitar a ação criativa dos artistas e barrar os atos de cunho político nestes locais.

As tensões e diferenças culturais que advogava ao teatro um espaço símbolo de distinção social, um espaço para um “ato de magia social” com propõe Pierre Bourdieu,²⁰⁶ na cidade imperial, por décadas, o Governo tentava, colocar “o teatro a serviço da propagação de determinadas ideias e valores, além de sustentar a ordem política vigente”,²⁰⁷ e o teatro era o espaço ideal para finalizar com um espetáculo as festividades cívicas.

Não à toa, o texto lido por Evaristo da Veiga clamava aos cidadãos da corte e de todo império a confiarem na existência de uma “Pátria” já formada. Marcar-se-ia o rompimento político, necessário, o divisor, no processo de formação da pátria, iniciada com a

204 Ibidem.

205 Ibidem.

206 BOURDIEU, Pierre. A força da Representação. In A economia das trocas linguísticas. SP: EDUSP, 1998. p.111.

207 SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002. p.141

Independência. Com a ameaça da dissolução das províncias, com esta leitura os moderados procuravam passar a ideia de que este não seria mais um problema, pois fora “substituído por cena mais risonha”²⁰⁸. Era preciso afirmar “Já temos Patria”, como se já houvesse um processo acabado, a saber, a herança da colonização portuguesa de uma territorialidade com identidades políticas e culturais locais distintas. Buscavam-se no plano do discurso, e depois em ações concretas, minimizar os ânimos deste problema, pois estas divergências eram um dos principais obstáculos da “união e do governo”.

A figura de D. Pedro II carregava consigo no plano simbólico, ser o imperador brasileiro que “educado entre nós” e em torno de si, brasileiros, gerenciariam a política do Império apoiado na “coragem invencível do Exército Brasileiro, que desmentiu os sonhos insensatos da tyrannia”, cumpria como aborda o proclama da abdicação “uma victoria” que moderadamente dignos da Liberdade, rejeitaria todos os excessos.

Sendo assim, ainda tinha a data da Independência para pensar e disputar. Já o 7 de Setembro tornou-se feriado nacional com a lei de 1826, e nas décadas seguintes seria o feriado mais importante de festividade nacional, arrefecendo-se suas comemorações somente a partir de 1860.²⁰⁹ Como bem situou Hendrik Kraay, o dia da Independência estava “vinculado ao discurso nacional identitário”²¹⁰ que precisava ressoar do Amazonas ao Rio da Prata a partir da retórica do grito “Independência ou Morte”, o que proporcionou uma “visão popular ou populista da independência mais prontamente que o 12 de outubro, embora essa distinção não tenha ficado totalmente clara até 1830”.²¹¹

Mesmo com o novo calendário cívico da Regência, a imagem de D. Pedro I era ainda presente. Nos discursos da imprensa vemos o entendimento de separar o D. Pedro do 7 de setembro do D. Pedro do 7 de abril. Para reforçar a desvinculação da imagem do antigo Imperador, nos intensos debates pós Abdicação para as duas datas, a Constituição será colocada em primeiro lugar procurando sempre mimetizar a ação política de D. Pedro I neste processo. Do outro lado, o 7 de Abril, para as peças cívicas passa-se a anunciar que este dia seria a comemoração do *Glorioso Dia Sete de Abril que de sua Magestade o Imperador o*

208 Anais do Senado do Império do Brasil, ano de 1831 LIVRO 1.

209 KRAAY, Hendrik, *Sejamos brasileiros no dia da nossa nacionalidade: comemorações da Independência no Rio de Janeiro, 1840-1864*. Topoi, v.8, n.14, jan-jun.2007, pp.9-36. p.10.

210 KRAAY, Hendrik, *A Invenção do Sete de Setembro 1822-1831*. Universidade de Calgary, Professor Visitante Estrangeiro. Almanack Braziliense. São Paulo, nº11, p. 52-61, mai. 2010. p.54.55.

211 Ibidem.

Senhor D. Pedro II, claramente ligando a situação política atual ao futuro Imperador legitimando sua imagem. Sendo assim, como estratégia no esforço de compreender as disputas e as transformações em pauta após a abdicação, concentremos o olhar nos espetáculos cívicos ocorridos nos anos de 1831 e 1832.

2.2 Os agitados anos de 1831 e 1832, comemorações em disputa.

Para as noites de peças cívicas seguiam-se as mesmas características para a abertura das apresentações. Tocava-se o hino nacional na abertura, nos intervalos ou no momento da aparição da família real. Nestes espetáculos as autoridades políticas e a família real apareciam na sacada do teatro para acenar para a população na rua. Dentro do teatro, no camarote real, o aceno para a plateia poderia ser seguido ou não da aparição do retrato do soberano no palco, ou na abertura das peças ou também durante o espetáculo.

Em 1831 foram marcantes as peças com alusões a temas políticos, um mês após a Abdicação. No dia três de maio, para a comemoração da abertura da Assembleia Legislativa, foi anunciada a peça *“O Dia de Jubilo para os Amantes da Liberdade ou a Queda do Tirano”*, escrita pelo cômico português Camilo José de Soares Guedes, que chegou ao Rio de Janeiro em 1829, encenada pela Companhia Nacional no Teatro Constitucional.

Provavelmente muito conhecida do público, esta peça fazia parte do repertório que circulava na corte de herança do teatro português da década de 1820, dos chamados *“Dramas Liberais”*. Assim como as peças *“O Verdadeiro Heróismo ou o Anel de Ferro”* do português Fernando Jose de Queirós avó paterno do escritor Eça de Queirós, e *“O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia”* eram considerado dramas de “exaltação liberal”²¹² que prepararam o terreno para o romantismo no teatro, pois estas peças “procuravam adivinhar e construir o futuro, projetando a imagem de uma sociedade mais equilibrada e justa”.²¹³ Eram peças profundamente impregnadas pelas lutas políticas do tempo em Portugal,

212 PRADO, Décio De Almeida, *A Herança teatral portuguesa* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012. .p 56.

213 Ibidem. p.61

tempos marcados pelas disputas e pelas guerras – os espectadores também queriam ver as paixões políticas no teatro.

A peça encenada para o dia três de Maio foi caracterizada pelo *Jornal do Comércio* como um “Drama Liberal”. A peça foi dedicada ao sete de Abril e avaliada como uma peça “análoga aos acontecimentos do Império do Brasil”.²¹⁴ A apresentação seguiu o seguinte protocolo: abertura com o hino sete de abril (composto por Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva e musicado por Francisco Manuel de Silva), em seguida a encenação “*O Dia de Jubilo...*”, depois ocorreram alguns números de dança e no final houve uma farsa – comédia curta (não indica o nome da comédia). Muito aplaudida, a peça foi comercializada em impresso custando 640 réis, permitindo a circulação do texto teatral.²¹⁵

A peça ficou popularmente conhecida como a “*Queda do Tirano*”, em clara alusão a queda de D. Pedro I, tratado na época em muitos jornais como tirano e arrogante. O *Jornal do Comércio* aconselhava ao ator principal que fosse interpretar o personagem do *Tirano*, que este justificasse sua atuação perante o público. O ator em questão era o português Joaquim José de Barros (?-1844) que prontamente seguindo o conselho no jornal anuncia que “para bem do Drama, he que prontificou a fazer semelhante papel, pois que os seus sentimentos são inteiramente opostos, aos que se vê obrigado a fazer sobre a Scena”.²¹⁶

O jornal aconselhar ao ator tal postura e depois este publicar suas impressões no mesmo jornal a fim de avisar de antemão ao público revela-nos como havia tensão de sobra, a simples aparição em cena de personagens que fariam alusão aos conflitos recentes do país provocava comoção. A peça era propícia para a data, pois desejava-se celebrar a vitória da Constituição nesta comemoração da abertura da Assembleia Legislativa, a Câmara dos Deputados puxava o papel de protagonista para si, eram os condutores das leis.

Nas diversas apresentações o público se expressava com aplausos, assovios, vaias, gritos e pateadas, afirmando seus desagrados e contentamentos. Esta postura causava a preocupação dos artistas e dos diretores. O ator Barros desejava amenizar as expectativas e o julgamento da plateia, e assim como seus colegas faziam questão de anunciar nos jornais suas

214 *Jornal do Comércio*, 03 de Maio 1831.

215 A compra desta peça deveria ser realizada na casa dos Srs. Veigas na Rua dos Pescadores e na rua da Quitanda. Na casa do Sr. Borel, Rua do Carmo n 01. Na casa de Baptista na Rua da Cadeia n.114 e na casa de Silvino na Praça da Constituição n.51. Outra peça anunciada era a tragédia de Mr. De Voltaire em verso também pelo mesmo preço. *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de julho 1831.

216 *Jornal do Comércio*, 03 de Maio 1831.

justificativas, tanto sobre as mudanças de espetáculos como sobre os temas a serem encenados. Certamente interpretar o personagem O Tirano e, clara alusão a D. Pedro I neste início conflitante em que o que se desejava era aplacar sua imagem da memória recente do país, certamente este espetáculo foi muito animado e cheio de tensões.

Todos na plateia nesta noite segundo o jornal *O Constitucional, Diário Mercantil, Político, e Literário*, ambicionavam “que chegasse o momento, em que aparecesse o Jovem Soberano, ou os dignos membros da Regência” na Imperial Tribuna do teatro. Igualmente era a expectativa pela “presença de Lima, Caravellas e Vergueiro” e para o público se entusiasmar ao ouvir os gritos dentro do teatro de “*Viva a Liberdade da Pátria – Viva a Independência – Viva a Constituição*”.²¹⁷ Essas expressões se prolongaram e se repetiram ao longo de todo o espetáculo, e as pessoas na plateia estendiam os braços para o alto, portando lenços brancos, simbolizando a “mão do patriotismo” e demonstravam os “sinaes da paz, e harmonia, que deve reinar entre todos os Entes que forem Constitucionais”.²¹⁸

Lenços, assobios, gritos, pateadas, apelidos, símbolos nas vestimentas, palavras de ordem, aplausos, vaias, elogios ou críticas aos atores, leituras de poemas, panfletos, música, as diferenças das ordens dos camarotes e plateia e demais características, faziam parte do código teatral interno ao teatro, compartilhado entre os frequentadores. Neste aspecto, para além dos binômios: monarca/súditos-cidadãos, plateia/palco, atores/espectadores, outro personagem entrava em cena: a multidão anônima, as pessoas comuns que “num transbordamento da plateia para as ruas, ainda que ficando do lado de fora, para olhar e repercutir o que se passava na sala tornavam-se espectadores e alterava com sua presença à moda dos corais, esta ampla cena teatralizada”.²¹⁹ Esta característica acentuou-se a partir do sete de abril de 1831 e o teatro estabelece-se como um novo espaço de sociabilidade.

No pós-abdicação era premente o questionamento sobre o significado do papel deste teatro. Estava em pauta a desvinculação da imagem de consagração monárquica do teatro e da imagem de D. Pedro I - que além de frequentador assíduo, suas ações no plano oficial no teatro, eram exemplo da íntima ligação entre a política e o teatro. Foi do terraço deste teatro que D. Pedro I leu para os súditos em nome de D. João VI o decreto sancionando a

217 *O Constitucional, Diário Mercantil, Político, e Literário* 1831.

218 Ibidem.

219 MOREL, Marco *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2010. p 236.

Constituição que estava sendo elaborada em Portugal; e foi também neste teatro que D. Pedro I se apresentou ao povo fluminense pela primeira vez após a Independência. O lugar político do teatro estava em questão, e a valorização dos princípios constitucionais, da soberania, da cidadania adentrava a cena.

Essa disputa ficaria clara no mês de setembro de 1831 que seria vivido com intensidade na Praça do Rossio, local do Teatro Constitucional. Na primeira quinzena, as emoções e as tratativas da comemoração da Independência, do 7 de setembro. Ao final, e, em grande medida em decorrência das tensões e disputas em torno dos sentidos/projetos desses novos tempos, estouraria a revolta do Teatro no dia 28 de setembro deste ano. As consequências desta revolta como abordamos alteraria em grande medida o encaminhamento das práticas institucionais em torno do teatro.

Era grande a expectativa para o sete de setembro de 1831. Logo pela manhã, a tremulação das bandeiras “francesas, americanas, inglesas e brasileiras” nos topos dos mastros dos navios no Porto do Rio de Janeiro anunciava aos passantes e às embarcações que se aproximavam, e aos viajantes que chegavam que este não era um dia comum na capital do Império. Era, além de feriado oficial, um dia de “Gala”, e o primeiro a ser celebrado depois da abdicação de D. Pedro I.²²⁰

Especificando as bandeiras destes países, tratados na época como berço da “civilização”, sobretudo a França, o *Jornal do Comércio* do proprietário redator e livreiro conservador francês Pierre Plancher²²¹ procurava incutir aos seus leitores uma memória sobre a importância do reconhecimento internacional do sete de setembro. A jovem nação independente que se colocava em pé de “igualdade” a partir deste “Dia Memorável”, e a sociedade, “mereceria ser lembrada e chamada a cumprir um dever cívico de participar honradamente dos festejos”.²²²

220 *Jornal do Comércio*, 09 de set 1831.

221 A atuação do francês Pierre Plancher no Brasil que chegou ao país em 1824 se dividiu em três setores – edição de livros, edição de jornais e vendas de livros. Com atuação no mesmo setor na França foi o editor do teórico do liberalismo francês Benjamin Constant, cuja ideia de Poder Neutro, influenciou a readaptação do Poder Moderador - base para a Constituição de 1824. Marco Morel nos informa que o livreiro francês quando fundou em 1827 o *Jornal do Comércio* teve como principais sócios – seu filho Émile Plancher, o médico francês Joseph Sigaud e os brasileiros Júlio César Muzzi e Francisco de Paula Brito – este foi funcionário de Pierre Plancher em sua tipografia. Ver - MOREL, Marco *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2010. p.24-26

222 *Jornal do Comércio*, 09 de setembro 1831.

Assim sendo, o 10º aniversário da Independência foi iniciado às 10 horas da manhã com uma ação de Graças no Templo de S. Francisco de Paula em missa solene organizada pela importante associação moderada a Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional.²²³ Ao término da missa, uma “excelente música” foi tocada para que o Vigário Geral do Bispado – o Sr Conego Narcizo da Silva Nepomuceno pudesse declamar em versos, um breve elogio “análogo ao objecto do dia”. Compareceram ao evento os Regentes, Senadores, Deputados e demais “pessoas distintas”.²²⁴ Adentrando a noite, alguns convidados foram a jantares de particulares como de costume, e ao mesmo tempo outras pessoas acompanhavam os festejos nas ruas. Muitos iam se juntando na Praça do Teatro para às 19h30, depois da iluminação pública pronta e com bilhetes de entrada em mãos, assistirem aos espetáculos cênicos no já rebatizado *Teatro Constitucional*.

A peça encenada foi “*O Tribunal Invisível ou o Filho Criminoso e Rebelde*”²²⁵, em benefício do bailarino francês Felipe Catton, para o qual “concorreu muita gente” para prestigiar. Já chama a atenção o título mais neutro da peça. Infelizmente, não localizamos o texto para podermos avançar sobre o conteúdo tratado. Seria o tribunal invisível o tribunal da História? O filho, o rebelde D. Pedro I? Não era fácil celebrar o herói que acabava de ser deposto como tirano. De toda maneira, são puras especulações. A noite iniciou com uma sinfonia, provavelmente não com o hino, pois não há comentário sobre isso (e em geral sempre aparecia). Em seguida houve uma “cançoneta Hespanhola” chamada “*A Chiquita*”. É interessante que a musica escolhida tenha sido espanhola e popular. Nos intervalos houve um

223 Fizeram parte da Sociedade na década de 1830 homens como - Domingos Lopes da Silva Araújo, Evaristo Ferreira da Veiga – 1º Secretário e seu irmão Joao Pedro da Veiga, Saturnino de Souza e Oliveira, Polidoro da Fonseca Quintanilha Jordao, Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho entre outros. Lista completa dos eleitos para o Conselho da Sociedade Defensora ver- Aurora Fluminense 26 de agosto de 1831. Estas associações políticas como a Sociedade Defensora a partir da década de 1830 segundo Marcelo Basile eram setores sociais privilegiados que frequentemente promoviam estes rituais cívicos e os utilizava para “contestação política como para mobilizar o fervor patriótico da população, nestes eventos marcantes da história recente do Brasil Independente”. Ver BASILE, Marcello Otávio de Campos “Sociabilidade e ação política na Corte regencial: a Sociedade Defensora da liberdade e Independência Nacional”. Revista Dimensões - UFES, 2006. p.247 Segundo a historiadora Lucia Maria Paschoal Guimarães, os princípios que orientavam a Defensora em suas ações políticas, na organização dos festejos, se situavam na tríade – “a manutenção da ordem, a moderação e o respeito ao primado das leis” como analisou além da manutenção das “instituições políticas, sociais e econômicas do Império, que estavam ameaçadas devido à Abdicação de D. Pedro I” a Sociedade Defensora via na organização das comemorações cívicas um espaço de ação política para seus interesses. GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. *Em nome da ordem e da moderação: a trajetória da Sociedade Defensora da Liberdade e da Independência Nacional do Rio de Janeiro (1831- 1835)*. 1990. (Dissertação) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990. p.15.

224 *Jornal do Commério*, 09 de setembro de 1831.

225 Nossa pesquisa pretende também fazer um mapeamento do repertório teatral da época.

pequeno baile chamado “*O Abade Amoroso*”.²²⁶ Ao que tudo indica, buscava-se uma comemoração mais neutra, menos “inflamável”.

Apresentações cívicas como estas ainda não estão claras como eram as articulações entre os agentes políticos e os artistas e empresários para a produção destes espetáculos. Sabemos que os ensaiadores das peças eram responsáveis pelo repertório, o elenco, a cenografia, os figurinos, os materiais artísticos, sendo cargo de poder e de confiança que poderia ser exercido por pessoas ligadas por parentesco ou por influência na diretoria do teatro.²²⁷ Entretanto, como este processo se organizava, suas mudanças, os conflitos de interesses, ainda não sabemos - está pouco mapeada pela historiografia a estrutura teatral do período.

Mas não foi totalmente neutro o espetáculo. Também nesta noite, para dar o caráter celebrativo ao espetáculo, Francisco de Paula Brito, importante editor e tipógrafo, recitou um soneto em versos, chamado “Pátria, Constituição e Liberdade”.²²⁸

Hés de Setembro, o Dia respeitado
O maior Dia, que o Brasil tem
tido, Que livre se tornou, quando
oprimido Gemia a muito, de lutar
cançado.

Hés o Dia maior, ao Brasil dado,
Mais, que 7 de Abril és
conhecido Serás do brasileiro
assaz querido Da Patria ó Dia,
dia idolatrado.²²⁹

Paula Brito parecia reconhecer que o dia era mais conhecido do que o 7 de abril, mas procurava novos sentidos. Era ocasião para a “Brasileira Mocidade” que clamava com “valor, com gaz mais forte, Pátria, Constituição, e Liberdade” repensar os pontos cruciais do processo

²²⁶ *Jornal do Commério*, 06 de setembro de 1831.

²²⁷ RAMOS, Luiz Fernando. *A Arte e o Espetáculo Teatral* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012.144

²²⁸ *Jornal do Commério*, 07 de setembro de 1831.

²²⁹ *Ibidem*.

do que viria “ser brasileiro”, diante dos debates sobre cidadania, legitimidade das leis e a construção da sensibilidade “patriótica”. Significativamente, não mencionava D. Pedro I, não seria mais a data dele, mas era a data do brasileiro, quando se celebrava a liberdade e a Constituição - demarcando os ganhos dos novos tempos, nada falando em monarquia.

Dividido em sete estrofes, o soneto de Paula Brito foi publicado na íntegra no jornal *O Exaltado*²³⁰ e apenas algumas partes no *Jornal do Commercio*. Só por aí já podemos notar os diferentes enfoques e percepções expressas no debate público pela imprensa. Um correspondente deste jornal chamado *Hum Patriota*, fez questão de ressaltar a importância de se marcar a cada ano o entusiasmo destes dias de gala para que “outras gerações inflamem os peitos patrióticos, as almas bem nascidas, e sensíveis a influência das virtudes”.²³¹

Influenciado por tais “virtudes” o *Jornal do Commercio* dirigia-se aos seus leitores destacando que os frequentadores do teatro deveriam ser sensibilizados da necessidade de formação do “ser patriótico”, e isso dependeria do envolvimento de cada cidadão com os “valores morais”²³² que deveriam ser transmitidos de geração a geração e escritos “nos Fastos do Brasil”, registrados nos anais de História.

Diferentemente de Paula Brito, *Hum Patriota* destacava que a razão do “feliz dia da Independência” era porque o “Príncipe se collocára a testa da Revolução”, o que foi compreendido como um ato “revolucionário” de D. Pedro I, que não resistiu a “Vontade Popular” dando o primeiro passo para a Liberdade. Esta seria mantida conforme a “conducta de cada Cidadão” que, com “Fé em Deus, no Governo e no Congresso Nacional” se estabeleceria a “razão patriótica”, e por isso, o 7 de setembro era um “Grande Dia de júbilo”.²³³ Paula Brito não falava em Deus, mas o leitor parecia pensar que sem fé, não apenas em Deus, mas no Governo, no Congresso, não haveria união - era um ano particularmente tenso, dois meses antes, ainda em julho as ruas do Rio de Janeiro estavam cheias de povo e tropa, de gritos e demandas.

A imbricação entre política e religião, e a relação entre Estado e Igreja, nestes rituais públicos, e em outros ritos no império, eram ainda elementos praticados do Antigo Regime que, além de conferir um caráter sagrado às festas cívicas, serviam como um meio para

230 *O Exaltado*, 29 de setembro 1831.

231 *Jornal do Commercio*, 07 de setembro de 1831.

232 *Ibidem*

233 *Ibidem*.

reforçar sua legitimação, imbuindo o povo participante e os organizadores, para que estes compartilhassem com “Deus a responsabilidade e a glória pelos sucessos políticos”.²³⁴ Deste aspecto, as “religiões forneciam estabilidade social para as monarquias”²³⁵ e no caso do Império do Brasil, eram fundantes os aspectos religiosos. Eric Hobsbawm destaca que tanto na Europa como em outros continentes a partir de 1815 o engajamento do sentimento religioso tanto por associações políticas, como no mencionado exemplo da Sociedade Defensora, como pela própria igreja, eram parte indispensável da própria política que se aliaria no tripé - “sacerdote, polícia e censura - princípios reativos contra a revolução”,²³⁶ aspectos observados na vigilância das festas, dos teatros, na produção livreira e na imprensa no Império do Brasil.

O *Jornal do Comércio* a partir da interpretação do soneto de Paula Brito procurava situar-se como agente construtor da memória sobre os fatos políticos recentes do País, pois tanto seus leitores como demais membros da sociedade deveriam ter “consciência patriótica”. Neste dia do espetáculo, após a leitura do soneto, outra dança foi apresentada chamada “*As duas irmãs Rivaes ou O Curcunda Castigado*” que finalizaria a noite cívica com toda a “tranquilidade pública” diante do “caráter pacífico do Bom Povo Brasileiro”, como fez questão de frisar também, o jornal *O Diário do Rio de Janeiro* do português Zeferino Vito Meirelles,²³⁷ enfatizando o discurso oficial da “tranquilidade” nos festejos de rua e nos teatros.

No entanto, ainda sobre o “Dia Feliz da Independência” o jornal *Ástrea* do redator João Clemente V. Souto e também Comandante da Freguesia do Sacramento em 1831, nos apresenta uma noite um pouco mais agitada. Para este, o termômetro ideal para regular uma noite de sossego no teatro, tanto em dias de festa ou nos demais dias, na Corte, era a observação se na plateia geral haveria ou não os chamados “moços de chapeo de palha, e fita preta”, que se “apresentão na platéia, se dizem os patriotas por excellencia”, e como “loucos amotinadores” provocavam nas noites teatrais tumulto, como ocorreu nos festejos da Independência de 1831.²³⁸

234 BASILE, Marcelo. *Festa cívica na Corte regencial*, Varia História, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.494- 516, Jul/Dez 2006. p. 499.

235 HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções 1789-1848*. Tradução Maria Tereza L. Teixeira e Marcos Penchel. Paz e Terra, 1977. 23 edição. 2008. p 319.

236 Ibidem. p 319.

237 *Diário do Rio de Janeiro*, 06 de setembro 1831.

238 *Astrea*, 17 de setembro 1831.

Neste “dia Nacional”, seguindo o relato do jornal *Ástrea* estes moços de chapéu de palha revolveram aparecer e “romperam aos gritos” desconcertados para o saguão do teatro fizeram um “alarido”, ou seja, uma grande algazarra e promoveram correria “sem motivo”, demonstrando má educação, pois, “taes loucos”, “encheo de susto, e de perturbação as famílias, e Cidadaos pacíficos, que lá se achavão se estes excessos não forem corrigidos pelas autoridades, em breve não irá ao espetáculo uma só família”.²³⁹ Além disso, durante o espetáculo, estes aplaudiam com entusiasmo as ações mais “indecorosas” dos atores em cena. Estas posturas faziam da cena uma “escola de indecência ao invés de escola de moral”.²⁴⁰ Tal comportamento inadequado dos artistas e do público, para este redator, era de responsabilidade da Câmara Municipal que não realizava as revisões das concessões e das licenças das peças que “tanto tem faltado para conservar a tranquilidade nos espetáculos públicos”.²⁴¹ O exame prévio das peças nesta perspectiva era também garantidor da tranquilidade dos espetáculos para além da vigilância estritamente policial.

Este jornal partilhava a ideia de que as “ações indecorosas” eram uma ofensa à moral pública no espaço do teatro, e certamente um “Pai de família honesto” ao levar sua mulher e filhas nestes espetáculos “aonde elas não podem talvez diferenciar a gente indigna que os aplaude”, demonstrava à sociedade o grande perigo para o sossego público advindo do teatro. Deste modo, enfatizava-se a necessidade de se ter uma fiscalização mais rigorosa e que fossem criados novos meios para que se pudesse suprir a falta de regulamentos policiais nos teatros. Também se questionava qual seria a “visão dos estrangeiros sobre nossa civilização pelo que aqui se passou”.²⁴²

Discordando da *Astrea*, outro leitor com apelido provocativo identificado como “*Hum estudante, de chapeo de palha*”, no jornal *O Exaltado* em outubro de 1831 tratava o artigo da *Astrea* como “impolítico e calunioso”. Impolítico porque atacava a “Mocidade Fluminense” taxando-os de “imorais, bêbados e ignorantes”. Para este redator, tratava-se de política. De maneira irônica o redator do *O Exaltado*, o Padre Marcelino Pinto Ribeiro Duarte, dirigia-se a João Clemente Vieira Souto, redator da *Ástrea*, perguntando se este não se recordava que a “Mocidade” que esteve no teatro no “imortal Dia 7 de Setembro” era a mesma que se

239 Ibidem.

240 Ibidem.

241 Ibidem

242 Ibidem

empenhou em armas para sustentar a “causa que defendiao, e que longe de andarem tratando de interesses particulares em outras Províncias, só tratavao do bem geral da nação, e forao firmes columnas da Liberdade, e valorosos Soldados no Campo da Honra”.²⁴³

O artigo da *Astrea* era tratado como “calumnioso”, por informar que muitas famílias teriam saído “aterradas” do teatro em protesto, dizendo que jamais retornariam para assistir uma peça. Julgando esta afirmação falsa, o correspondente “*Hum estudante, de chapeo de palha*” explicava que na noite do festejo apesar de “fastidioso” o espetáculo, não houve um “motivo sério” que deixassem as famílias de assistir ao divertimento. Entretanto, ponderava que se existiu algumas “pancadas n’essa noite no teatro”, foram somente para “reprimir á esse dia hum Portuguez atrevido, que sem pejo, e sem temor das Leis insultava e ameaçava aos Brasileiros, querendo manchar a grandeza de tao faustoso Dia”.²⁴⁴ Sendo assim, o redator do *O Exaltado* não admitia que fossem julgados como baderneiros aqueles que em sua perspectiva eram cidadãos, defensores da liberdade política. Ficam claras as disputas entre os grupos e o esforço do maior jornal em circulação em despolitizar a atuação de setores da plateia.

Sobre o uso do “chapeo de palha e da fita preta”, o correspondente do *O Exaltado* informava que costumeiramente os chapéus eram usados tanto por Nacionais como por Estrangeiros, pois era “um sinal de Patriotismo” porque os chapéus eram feitos “pelos “nossos Indígenas, e por isso se faz digno da nossa estima” e era um insulto no dia comemorativo da Independência “os bravos de chapeo de palha” serem tratados como “indignos, e mal creados”.²⁴⁵ Para o redator Padre Marcelino Pinto Ribeiro Duarte, acusar os chapéus de palha era se aproveitar da máxima “dividir para imperar”, espalhando a rivalidade para “instalar a desconfiança resultaria desavenças entre “Brasileiros de chapeo de palha, com Brasileiros de chapeo preto”, assim como entre “moderados aos exaltados”.²⁴⁶

As datas cívicas sete de abril e sete de setembro passam a ter uma relação de disputa maior no ano seguinte quando o novo calendário entraria em vigor. O ano de 1832 era esperado com entusiasmo pelos agentes políticos participantes dos acontecimentos do dia 7 de abril de 1831. O primeiro aniversário do “Glorioso 7 de abril”, era o início de uma tentativa

243 *O Exaltado*, 08 de outubro de 1831.

244 Ibidem.

245 Ibidem.

246 Ibidem.

de construção de uma memória política e social importante, e de demarcar um lugar central na política Regencial. A celebração foi solenizada com “pompa e com aquele regozijo”, que logo pela manhã, os passantes pelas ruas poderiam ver a “salvação nos Navios de Guerra com embandeiramento”.²⁴⁷ Em seguida, como de costume, houve ação de graças, oração e solene Te deum na Igreja S. Francisco de Paula. No Paço Imperial a “Salva de artilharia” empolgou um “grande numero de Cidadãos” que a noite foi ao teatro.²⁴⁸ A Sociedade Defensora, principal organizadora do evento, promoveu um baile na Secretaria da Guerra no Campo da Honra para 400 convidados - em sua maioria sócios da associação, acompanhados de seus familiares.²⁴⁹ Vale ressaltar, que grande parte dos membros da Sociedade Defensora que se situava na ala moderada do debate político participava neste momento do governo. Deste modo, faz sentido que a associação puxe para si a organização dos festejos, do qual muitos tinham participado e faziam oposição ao governo de D. Pedro I.²⁵⁰

Neste jantar, as celebrações foram iniciadas segundo o jornal *Aurora Fluminense* com uma eloquente oração do sócio Francisco de Sales Torres Homem - redator a época, do jornal *O Independente*. Em seguida, o hino do sete de abril foi cantado por Domingos Alves Pinto, outro sócio, acompanhado por algumas Senhoras. Ao término, o presidente da sociedade - o Sr Manoel do Nascimento Castro Silva ofereceu um ramo de honra ao sócio Manoel da Fonseca Lima, militar consagrado que era em 1832 o Ministro da Guerra, e agradeciam-lhe os serviços prestados para a “revolução gloriosa”.²⁵¹ Neste jantar, além da cantoria do hino, oração e homenagens, nos intervalos de cada apresentação ocorria um número de dança. Em um destes intervalos, Evaristo da Veiga, redator do *Aurora Fluminense*, sócio e primeiro secretário da Defensora fez um discurso “análogo ao dia” que foi contemplado novamente pelo hino, seguido de muitas expressões de “vivas!”.²⁵²

A característica deste evento centra-se por sua particularidade. Um evento organizado por particulares, utilizando a Secretaria da Guerra, no Campo da Honra, um espaço público, nos permite visualizar a importância daquele evento e a influência dos organizadores e a intrínseca não distinção entre espaço publico e privado, questão tão arraigada entre nós. Com

247 *Jornal do Commério*, 09 de abril de 1832.

248 Ibidem

249 Ibidem.

250 *Aurora Fluminense*, 11 de abril de 1832 Nº 615

251 Ibidem.

252 Ibidem.

a saída simbólica e política de D. Pedro I, estes jantares serviriam para também reforçar alianças políticas. Toda esta ritualística do jantar foi regada com muitos doces e refrescos que durou até às 4h30 da madrugada. Certamente servidos por escravos domésticos e talvez funcionários da secretaria que os jornais ocultaram.

Do lado de fora do edifício, para marcar um dia de importância “nacional” na cidade, a frente da edificação foi toda iluminada, “formando a mais bela perspectiva”.²⁵³ O gesto de iluminar o espaço social da cidade, edificações símbolo das decisões políticas nestes eventos cívicos era um modo de dar um aviso tanto aos passantes da rua como para os excluídos da celebração, e também aos participantes a importância tanto do poder institucional como da distinção social de quem promovia o evento.

Também na calçada do edifício foi colocado um coreto de música militar que “entretinha com os seus acordos a multidão de pessoas que se reunia defronte da Caza”²⁵⁴ e animando e chamando a atenção das pessoas que se reuniam ali, ou por curiosidade ou por saber do que se tratava, estes, podiam ouvir ora sim ora não, os “muitos vivas” celebrativos e certamente respondiam com reações diversas ao distinto “patriótico e alegre ajuntamento”.²⁵⁵

Nestes festejos, as reuniões de diversos habitantes nas ruas eram constantes, tanto que o *Aurora Fluminense* ressaltava que a população que acompanhava a festa de fora participava e desprezavam os “esforços dos perturbadores da ordem pública”, que ali se encontravam e procuravam interferir “negativamente”, pois, dias antes desta primeira comemoração do 7 de abril, ouviam-se “rumores de revoltosos”, no Campo da Honra que queriam “estragar o entretenimento que a *Sociedade Defensora* consagrara à memória do grande dia”.²⁵⁶ Destes possíveis “revoltosos”, este periódico fez questão de nomear que no Campo da Honra entre a população estaria o Major Frias que “vinha fazer as suas bravatas e ameaçar a cidade com o aspecto de 200 jurujubas”.²⁵⁷ O mesmo Major Frias que estava no teatro no dia da Revolta em dia 28 setembro de 1831, principalmente nos conflitos de rua no madrugada do dia 29 como apresentamos no capítulo anterior.

253 Ibidem.

254 Ibidem.

255 Ibidem.

256 Ibidem.

257 Apelido pejorativo que os moderados davam aos exaltados e estes respondiam chamando os moderados de chimangos.

Quanto às apresentações teatrais cívicas para o ano de 1832, observamos certo silêncio nos principais jornais. Há informações sobre as loterias dos teatros, anúncios de peças, e notícias espaçadas sobre alguns artistas. O assunto que abre o debate sobre teatro e política neste ano, são as questões sobre a tranquilidade pública, e sobre a revolta do teatro em 28 de setembro de 1831. Cada jornal de diferente vertente política puxa para si uma interpretação sobre este ocorrido. Mesmo assim, nos parece muito sintomático haver poucos comentários sobre estes dias cívicos no primeiro ano da implementação do novo calendário.

Dentre algumas informações, as apresentações para o “admirável 7 de abril” foi realizada pela Sociedade de Artistas do Teatro Constitucional Fluminense. A peça escolhida foi “*A Discórdia Fluminada pelos raios de Júpiter ou O Dia de Jublio*”, finalizando com um drama sacro “*O Saulo Convertido*”.²⁵⁸ Interessante não ter encontrado ainda comentários pontuais sobre esta apresentação o que seria a primeira a festejar a data dentro do novo calendário oficial.

O que verificamos são informações de que dias antes dos festejos do sete de abril, houve em diversos pontos da cidade confusões, rebeliões e ajuntamentos de pessoas, além de comentário sobre a possibilidade de um golpe político sob a Regência. Desde o início de abril de 1832, o *Aurora Fluminense* informava aos seus leitores as “rusgas” que se anunciavam. Na abordagem desse jornal para os festejos do sete de abril, todos os conflitos e tentativas de golpe políticos foram frustrados e cita uma ocorrência, a conspiração de parte dos Oficiais presos na Fortaleza de S. Cruz capitaneados novamente pelo Major Frias, o Tenente Antonio Caetano da Artilharia, o Tenente Honório de Engenheiros e o capitão Salustiano de Caçadores que desembarcaram na praia de Botafogo e marcharam para o Campo da Honra.²⁵⁹

Sobre os festejos da Independência em 1832 novamente organizados pela Defensora em 10 de setembro o *Aurora Fluminense* destaca que neste dia “tão grato”, todos os Brasileiros estiveram no Templo S. Francisco de Paula e entre vivas, foi entoado o hino de graças “elevado ao Altíssimo” seguido de uma oração do cônego Januário da Cunha Barbosa, que “concluiu convidando os Brasileiros á fraternidade, á união que o bem da pátria, e a presença de tantos perigos lhe recommendao”.²⁶⁰ Este jornal procurou passar a imagem de que neste festejo apesar das divergências políticas e “das paixões que se achavam irritadas”,

258 *Diário do Rio de Janeiro*, 05 de abril 1832.

259 *Aurora Fluminense*, 06 de abril 1832.

260 *Aurora Fluminense*, 10 de setembro de 1832.

sobretudo por causa dos acontecimentos recentes de Julho e das eleições, era muito importante no discurso moderado e “conciliador” do *Aurora* destacar a necessidade de aceitar as “meras diferenças de opiniao que não vem por invencível barreira entre os membros da mesma Associação Civil”.²⁶¹

Sobre a celebração do dia sete de setembro no Teatro Constitucional o *Diário do Rio de Janeiro* nos trouxe mais informações. Foi anunciado para o dia o drama em três atos chamado “*Tekeli, o Libertador da Pátria ou O cerco de Montagatz*”. Sobre esta apresentação, no dia 11 de setembro o mesmo jornal informa que nesta noite houve uma “grande enchente” de pessoas que com imensos “vivas ao S.M.I, o sr D. Pedro II, a Constituição, vivas ao Sr, José Bonifácio e Silva como Patriarca da Independência” e também vivas para a Assembleia e os Senadores e até segundo o relato houve vivas para a Câmara Municipal.

Entretanto, o que se observou nesta noite foi que não foi ouvido nenhum viva para a Regência, mesmo estando presente na apresentação, o Regente o Exmº Sr. Lima. O que houve foi um “viva destacado” que foi impulsionado por um canto de vivas ao Sr. Padre Feijó que assim que mencionado, um canto em sua homenagem foi iniciado (não informa se este canto partiu da plateia ou do elenco de artistas) dentro do teatro e entre sussurros e gritos foi possível ouvir “*fora maluco, fora*”. O relato deste leitor sobre esta noite se dirige aos jornais *Aurora* e a *Verdade* para informá-los que a “Música dos Patriotas” também foi realizada muito antes deste espetáculo, quando “muitos vivas” foram realizados na frente da casa dos “Excelentíssimos Ministros” em noite anterior sem que fossem citados nomes de nenhum ministro em específico.²⁶²

Para a celebração do juramento da Constituição do Império em 25 de março de 1832 foi levado à cena o drama sacro “*Daniel no Lago dos Leões ou O Bruto de Babilônia*”.²⁶³ Para o espetáculo de três de maio de 1832, comemoração da abertura da Assembleia Legislativa, o jornal *O Diário do Rio de Janeiro* anunciou que os artistas do Teatro Constitucional e do Teatro da Praia Grande se uniram para realizaram a peça *A Reconciliação das duas Tribus pelo Poder da Innocência*, que na sua abertura subiria o pano com a Esfinge do S.M, D. Pedro II, no mesmo momento em que se cantaria o Hino Nacional.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de setembro de 1832.

²⁶³ *Diário do Rio de Janeiro*, 24 de março de 1832.

Em 10 de maio do mesmo ano, no setor de declaração do jornal o *Diário do Rio de Janeiro* o Juiz de Paz da Freguesia do Sacramento que era também inspetor do Teatro Constitucional informou que nesta noite e apresentação foi realizada com muito aplauso e, sobretudo se “observou a maior ordem, completo jubilo e pontualidade da Lei, que faz honrar a tao dignos expectadores”.²⁶⁴ Ainda destaca que o ambiente do teatro seria tanto para deleite como para a subsistência de muitos empregados. Também é interessante notar que a união dessas duas companhias artísticas e a alusão do título da peça a ideia de “reconciliação” nos faz pensar que esta união também deveria ocorrer no plano das ações políticas. Se poderia haver “união” entre os artistas, também o mesmo poderia ocorrer na política. Esta é a visão partilhada sobre os festejos da independência pelo jornal *Aurora Fluminense* e outros jornais. As apresentações teatrais e seus temas nos anos ainda conflituosos de 1831 e em 1832 com espetáculos com menos comentários nos permite pensar em um movimento geral que busca já no ano seguinte da implantação do novo calendário cívico aplacar as questões políticas no ambiente teatral, um esforço de despolitização que parecia entrar em pauta.

2.3 A vitória do, 02 de dezembro e as bem-comportadas celebrações no teatro.

Nos anos seguintes, a partir de 1833, de modo geral, as peças seguem as mesmas apresentações, os mesmos rituais. Quando se falam das comemorações cívicas, o debate político travado entre os jornais mencionam muito pontualmente alguma ocorrência com mais tensões políticas no teatro.

No jornal o *Diário do Rio de Janeiro* em 18 de abril de 1834 anuncia-se uma apresentação para festejar o sete de abril no “Teatro Nacional” da rua do Vallongo, teatro recém-inaugurado fundado pelo ator e empresário brasileiro João Caetano dos Santos. No anúncio, o jornal destacava que João Caetano se reunira com “*Atores Brasileiros*” e para ter a honra de colocar em cena no dia 20 de abril uma peça para festejar “o sempre memorável Dia 7 de Abril”.²⁶⁵ A apresentação contou com “Hum Elogio dramático composto pela redatora do

²⁶⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de maio de 1832.

²⁶⁵ O jornal informa, mas não explica em detalhes que o ator João Caetano devido conflitos entre os diretores e artistas de outro teatro, provavelmente o teatro constitucional, este se juntou ao proprietário do edifício que seria localizado o teatro dos arcos e montou este novo espaço para trabalhar com sua companhia. Ver- *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de Abril de 1834.

jornal *A Mulher do Simplicio*”.²⁶⁶ No final houve o Hino e em seguida ao elogio dramático, ocorreu a peça em três atos “*A Independencia da Escosia*”. Em seguida um “solo sério” dançado pela primeira dama da companhia Estela Sezefreda – esposa de João Caetano. O jornal informa que este espetáculo “foi com bom acolhimento que o público recebeu a composição”.²⁶⁷ Informou também que a redatora, menção ao Elogio de Paula Brito com a sua publicação se esperava que se “introduza no erudito leitor a mesma sensação que o espectador sentiu na noite do teatro”.²⁶⁸ Novamente explicita-se a prática de editar as peças, poemas, elogios feitos dentro do teatro. Não tivemos acesso ao conteúdo da peça, mas não era tão neutra, tratava da independência da Escócia, tema que facilmente estabelecia paralelos para comparação. Ao mesmo tempo, ao falar de outro contexto, com outros personagens, diminuía a possibilidade de comoções fortes na plateia. Importa ressaltar a necessidade de destacarem serem “brasileiros”.

Outro ponto que possibilita pensarmos na busca pela diluição das ideias contestatórias no ambiente teatral é o aparecimento mais sistemático da indicação do hino nacional perante Effigie de S.M.I de D. Pedro II, que passaria a aparecer com mais frequência em todas as datas cívicas a serem comemoradas. Em consonância com a dimensão simbólica do retrato do imperador é constante a tentativa de tranquilizar a plateia quanto aos assuntos políticos da época, ou seja, há uma tentativa de despolitizar este ambiente, daí a atenção constante da censura das peças e do comportamento dos frequentadores. Mas se há a tentativa de tranquilizar, o ambiente teatral continuava tenso e politizado de amplas formas certamente.

Deste modo, ficava claro já no ano de 1833 que a função da Guarda do Teatro serviria como um apoio para o trabalho do Juiz de Paz para “manter e vigiar a tranquilidade pública” como menciona o juiz de paz João Buet de Barcellar de Pinto Guedes do 1º Distrito da freguesia do Sacramento: “cabia ao juiz a inspeção interna e externa do teatro – e que o comandante da guarda que for para este destino marche de acordo com o Juiz de Paz inspetor”.²⁶⁹ Neste mesmo anúncio um leitor que se apresenta como “*O amigo e respeitador do Senhor D. Pedro II*”, questiona porque no início de maio quando o Imperador foi ao teatro

266 Este jornal “*A Mulher do Simplicio ou a Fluminense Exaltada*” foi editado no corte entre 1832-1846. Teve como redator o já citado e importante tipografo e livreiro Francisco de Paula Brito. Visava atender a demanda de mulheres leitoras.

267 *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de abril de 1834.

268 Ibidem.

269 *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de maio de 1833.

não tinha a guarda de honra do teatro, pois a falta da guarda é entendida como um desrespeito com o Imperador.²⁷⁰

Tanto a Guarda do Teatro como a Effigie de S.M.I.D. Pedro II eram recursos usados para garantir no ambiente teatral tanto o controle como uma identificação como o povo dentro da ordem. Além disso, explicita-se a intenção de aproximar o sete de abril a D. Pedro II e não às lutas políticas, amainando a dimensão revolucionária. Também outros temas passam a aparecer como no “aniversário da Independência do Império” em 1834, no teatro Constitucional com a peça “*A Expulsão dos Holandeses ou o Heroísmo Brasileiro*”, espetáculo com muitos ornamentos e numerosos “Corpos da Infantaria, mulheres armadas, indígenas” o que “tornará mais brilhante o seguimento de Uma Força de Artilharia”.²⁷¹

Fica claro o investimento que foi feito para esse dia. Além dos ornamentos como figurinos e adereços, a peça teria um número grande de figurantes que faria as cenas dos grupos de mulheres armadas, indígenas e o corpo Militar, muitas vezes composto de artistas locais, mulatos e negros. Não era um espetáculo comum do repertório, mas algo especial, feito especialmente para a ocasião e prometiam celebrar com fausto o 7 de setembro. Neste espetáculo, além de se tratar de um drama com alusão a um acontecimento da história do País, trás à cena a importância do exercício militar nesta sociedade. Em pensar que em dias de “gala” principalmente o teatro oficial da Corte era cercado pela Guarda Nacional, a vigilância interna dos teatros realizada pelo Juiz de Paz, nos faz imaginar uma noite de apresentação muito singular.

A Sociedade Cômica comunicava ao público que “sente emoções de júbilo pela glória” de apresentar ao Imperador, o Senhor D. Pedro II e ao Povo da Capital um espetáculo de tal “alta magnificência” embora “os rendimentos dessa noite serão poucos para fazer face às despesas extraordinárias”, e mesmo assim, a Sociedade Cômica era aquecida pelo que se designou chamar o “divino fogo do Pátrio entusiasmo” e fazia-se sacrifício, mas não se poderia ver com indiferença este “Dia Majestoso da Emancipação Brasileira”.²⁷²

No Teatro da Praia Grande as apresentações para a independência em 1834 foram organizadas por outra associação de artistas e participantes, a Sociedade Fundadora deste

270 Ibidem.

271 *Diário do Rio de Janeiro*, 02 setembro 1834.

272 Ibidem.

teatro.²⁷³ O espetáculo foi marcado para dia oito de setembro e a diretoria do teatro provavelmente não quis disputar o público com o Teatro Constitucional, pois este era o teatro oficial e o mais “badalado”. Também por problemas de repertório ou financeiro escolheram o dia oito – o que “não diminuiria o esplendor” da apresentação para o “aniversário da Independência”, realizado em uma segunda-feira, um “pomposo espetáculo” e um novo drama chamado “*Lição para Príncipes ou o Prêmio da Honra Militar*” garantiriam a noite.

Houve igualmente neste ano as comemorações no Passeio Público. Remodelado em 1834 por Malaquias Ferreira Leal, principalmente na construção dos muros devido à proximidade com o mar, chegou a ser reinaugurado justamente para a comemoração da Independência. O Passeio correspondia a um projeto de busca por “requite urbano”²⁷⁴ que com “brilhante iluminação com danças e máquinas” fez uma “festa mágica” com apresentações teatrais e de músicas.

Espaço reservado para a inauguração dos “melhoramentos públicos” e para marcar e celebrar a Independência em 1834 foi com “aplausos ao Glorioso Aniversário da Independência do Império do Brasil”,²⁷⁵ na presença da Imperial Família, dos Regentes e dos Ministros, que assistiram das tribunas que foram colocadas na extremidade do Passeio às apresentações artísticas,²⁷⁶ e a banda de “Música Militar” que tocava várias músicas e hinos. O Passeio neste ano contou com aproximadamente de 14 a 15 mil luzes iluminando toda a entrada do portão principal, no qual os participantes puderam ver o “magnífico Quadro que representava a separação do Brasil de Portugal”²⁷⁷ colocado na entrada do jardim. Neste quadro, segundo *O Correio Oficial* havia a imagem do “Gênio da Liberdade” que teria quebrado os ferros ao qual o “Brasil era agrilhado”. Na mão direita da imagem, existia outra alegoria representando o Brasil com “um Manto verde e peito de ouro” com vistosas penas, no qual o gênio colocava na cabeça do Brasil “a Coroa imperial”, e na mão esquerda colocava

273 Esta associação é formada pelos artistas portugueses tendo a frente a Ludovina Soares e seu esposo o João Evangelista. Sobre a Sociedade Cômica ainda não conseguimos identificar nomes dos participantes.

274 O Passeio do Rio de Janeiro foi o mais elaborado de um série de jardins que seriam construídos em cidades como Belém, Olinda, Vila Rica e São Paulo, mas que ainda mantinham características coloniais. Ver MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1980. p.61.

275 *Jornal do Commercio*, 09 de setembro 1834.

276 Ibidem.

277 *Correio Oficial*, 10 de setembro nº 59 1834.

o “Estandarte Brasileiro” pregado com uma lança que estava presa ao peito do “Despotismo”, simbolizando Portugal.²⁷⁸

A representação alegórica da derrota de Portugal no evento da “feliz independência” em 1834 no Passeio, segundo o jornal *Aurora Fluminense* de Evaristo da Veiga foi vista e comemorada por “Senhoras elegantemente vestidas” e por “muitos milhares de pessoas”, pois o festejo foi assegurado pela confiança e segurança que “parecia dominar em todos os espíritos”, apesar da insistência inútil de alguns anarquistas, que “só encontrao prazer nas agitações públicas e na desgraça de seus semelhantes” e procuram nestes festejos “sublevar as paixões populares”.²⁷⁹

Tais paixões inflamadas eram promovidas por frequentadores que, segundo Evaristo da Veiga, ora se referiam a um regime político que não retornaria, ora enfatizavam “uma republica sonhada que no Brazil seria o sinônimo da anarchia e do despedaçamento das províncias”.²⁸⁰ Sabendo desta possibilidade, afirmava que “o bom Povo do Rio de Janeiro” desprezaria tais sugestões, e o dia da Independência era “bem apropriado para despertar vivos e nobres sentimentos em todas as almas”.²⁸¹ Evaristo da Veiga esclarece ao historiador como eram múltiplas as expectativas e os sonhos políticos daqueles que compareciam aos festejos, havia sim tensões e embates, mas estavam restritos, ao que tudo indica, a ambientes externos ao teatro.

Em 1836 comemorava-se cinco anos da Abdicação e a peça da Cia Nacional no teatro Constitucional foi realizada. Na abertura contou com o hino nacional perante a Effigie de S.M.I. Em seguida foi apresentada a peça famosa na época “*As Minas de Polonia*” em dois atos do autor português Antônio Xavier de Azevedo, peça muito conhecida no repertório, o que diminuiria as tensões. No setor de comentário do *Jornal do Commércio* aparece que além da Effigie estaria presente o próprio D. Pedro II com 10 anos de idade e as Sereníssimas Princezas suas irmãs, acompanhados por ministros e oficiais que assistiram ao espetáculo marcando sempre o aspecto de solenidade, do poder da monarquia.

Segundo o anuncio, esta peça teve um cenário apropriado, assim como os vestuários. Não foi essa a primeira peça cogitada para a apresentação. A peça seria “*A vida de hum*

278 Ibidem.

279 *Aurora Fluminense*, 10 setembro 1834.

280 Ibidem.

281 Ibidem.

jogador”, também muito conhecida, mas que foi substituída “por não ser adequada”. O *jornal do Comércio* trata o evento como uma festividade nacional e ao falar da outra peça mostra que havia uma preocupação com o repertório.

Nos anos seguintes, as comemorações do sete de abril reforçariam o discurso de que os anos da Abdicação não foram anos de intensos conflitos e que o processo foi desencadeado pela devolução ou doação voluntária por parte de D. Pedro I. Nos anúncios das peças a partir de 1837 a aclamação do Imperador Constitucional do Brasil D. Pedro II e o dia da devolução da coroa aparecem imbricados como novo significado para a data cívica do sete de abril. “As significações do sete de abril serão diluídas no sete de setembro como datas de “união” patriótica para a prosperidade do país”,²⁸² (aspectos das políticas regressistas) como pode ser verificado no anúncio para a apresentação do dia sete de abril em 1837 no Teatro constitucional, no qual foi encenado o elogio dramático chamado “*A Gloria do Brazil*”. Em seguida o drama em três atos “*O Novo Desertor*” também de Antônio Xavier de Azevedo que tanto tem “abrilhantado a cena brasileira”.²⁸³

Como destacava o jornal, as peças de Xavier são as que mais agradam ao público, pois a base moral e sua “decente jovialidade e os quadros tocantes apresentados resplandece os sentimentos de moralidade política e obediência política”.²⁸⁴ O *Diário do Rio de Janeiro* explicitava a busca por uma dramaturgia que tivesse uma adequação de tema que se relacionasse bem com a política. Sendo assim, esta era tida como uma peça “muito digna de ser encenada em data especial”.²⁸⁵

Evidencia-se também uma padronização na imprensa de reforçar os mesmos princípios para cada estabelecimento teatral. Deste modo, o jornal *Aurora Fluminense* a partir de 1838 destacava a necessidade de se ter na corte um “teatro restaurado”, sobretudo o teatro São Pedro de Alcântara, não mais o Teatro Constitucional. Neste teatro restaurado as peças teatrais e cívicas deveriam presar pelo discurso do teatro nacional, pela presteza à figura do Imperador e pela elevação moral. Além também do novo repertório e das novas gerências quanto suas finanças que deveriam estar sobre a responsabilidade do Sr. Ministro da Justiça e

282 *Jornal do Comércio*, 06 de abril de 1837.

283 Ibidem.

284 Ibidem.

285 Ibidem.

reforçava, sobretudo, os regulamentos dos teatros na corte.²⁸⁶ É neste pano de fundo que muitos jornais irão propagar o discurso de um teatro nacional e o reforço mais acentuado de comemorações cívicas que se alinham mais fortemente com os festejos do sete de setembro e ao dois de dezembro, aniversário de D. Pedro II. O sete de abril será da devolução e reforço da independência do país e da continuidade do poder monárquico – não mais sinal de novos tempos, ou da ruptura, mas uma refundação.

Para celebrar esta data, em 1838 no teatro São Pedro de Alcântara, após a abertura com o hino nacional, foi encenado o drama sacro em 2 atos “*Santa Izabel, Rainha de Portugal*” e também os dramas “*Os seis degraus do crime e Catharina Howard*”. Espetáculo que contou com a presença do Imperador e suas irmãs “com pompa e brilhantismo”.²⁸⁷ Os temas das peças indicam abordagem muito centrada à soberania monárquica que precisa ser melhor detalhada, pois o discurso dominante nas datas cívicas sobretudo a partir de 1837 será o de que Pedro II ainda criança teria salvado a monarquia.

um menino no berço salvou em 7 de abril de 1831 a monarchia abalada pelo desencadeamento de todas as paixões; salvou hum trono que, no dia da abdicação, parecia votado a hum porvir incerto e precario. Oito annos são decorridos desde esse extraordinario movimento, cujo julgamento pertence á posteridade; e o trono de abril tem-se firmado cada vez mais no coração dos brasileiros, a quem affiança hum futuro de paz e prosperidade, depois do termo sempre tempestuoso de huma prolongada minoridade (...) he o sceptro de hum menino quem liga as provincias deste vasto imperio; e só sua existencia oppõe barreiras ás ambições, que surgem de todas as partes.²⁸⁸

Outro ponto para a criação de um “teatro restaurado” conciliatório, ou “teatro nacional” é muito fortemente percebido já em 1835 tanto em datas cívicas como em dias normais. As companhias artísticas, seja para angariar mais retorno financeiro, mais público ou apoio político, destacam a montagem de espetáculos específicos cuja arrecadação ou comemoração cívica seria revestida para ajudar “affiançar hum futuro de paz e prosperidade” nas províncias rebeldes e na corte.²⁸⁹ Exemplo deste movimento, que não partia somente da

286 *Aurora Fluminense*, 24 de outubro de 1838.

287 *Diário do Rio de Janeiro*, 07 de abril de 1838.

288 *Jornal do Comércio*, 07 e 08 de abril de 1839.

289 *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de dezembro de 1835.

corte, pode ser destacado os espetáculos que foram realizados para ajudar os paraenses na revolta do Pará, em 14 de dezembro de 1835, quando se anuncia que o Teatro Constitucional Fluminense desejava seguir o exemplo do *Teatro do Recife*²⁹⁰ e apoiar os “infelizes Paraenses”. Sendo assim, na corte, foi encenado o drama em três atos “*O Novo Direto*”, pela Companhia Nacional. No final do espetáculo uma pequena “Academia de música executada pelos professores Candido Ignácio da Silva, João dos Reis Pereira, Gabriel Fernandes da Trindade e Francisco Mota, tocariam uma variação de flauta”, e outro músico chamado Elisário executaria uma das melhores variações de corneta de chave. Por fim, a noite terminaria com a muito famosa farsa “*A Flauta Mágica*”.²⁹¹

Este espetáculo foi organizado por uma comissão particular “encarregada por realizar as subscrições em favor dos desgraçados Paraenses”.²⁹² Em comunicado publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 23 de dezembro, semanas depois da apresentação, um dos membros informava ao público e, sobretudo aos próprios membros desta comissão, que primeiramente a associação agiu de modo acertado ao tributar o sr. Diretor e os demais sócios do teatro Constitucional Fluminense para esta importante ação. Segundo o correspondente (que não se identifica), este tipo de espetáculo deveria ser aplicado para “suavizar os padecimentos daqueles nossos infelizes irmãos”²⁹³ e sendo assim, informava a todos os senhores envolvidos na comissão e na montagem do espetáculo, e fundamentalmente aos leitores do jornal que estes não “se duvidaste generosos”, pois fazer um sacrifício econômico sem compensação é sinal de conduta “própria de homens em cujo peito arde o fogo sagrado da philantropia, e vos merecerá ajusto titulo as simpanhias dos bons cidadãos”.²⁹⁴

Deste modo, a comissão traria ao “juízo público” da corte, além de demonstrar o respeito, a publicidade em anunciar no jornal as “ações boas” promovidas, deveria ser

290 Segundo a fonte, para este benefício tiveram a nomeação dos diretores dos ditos benefícios - o chefe de Polícia inspetor do teatro, o Tesoureiro o senhor Luiz Gomes Ferreira. O atual empresário e diretor do teatro do Recife Francisco Freitas Gamboa. As apresentações foram nos dias 29, 30 e 31 de dezembro de 1835 com os espetáculos: o drama dia 29 “*Independência ou Morte*”, “*Amor e Filosofia*”, *Dueto de Rocine - Izabella e Thadeo*. Dia 30 Drama “*Congresso dos dozes*”, “*Tragédia Faiel, ou o Marido Zeloso Terceto*” de Ignácio de Freitas. Dia 31 Drama “*Os Pernambucanos no Pará*”, “*O Realce do Patriotismo - Pantomima e Dança*”.

291 *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de dezembro de 1835.

292 *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de dezembro de 1835.

293 Ibidem.

294 Ibidem.

“sabidas e imitadas” como as posturas do diretor do Teatro Constitucional Felizardo José Tavares e dos sócios do Estevao Alves de Magalhaes e Sabino da Silva Nazareth.²⁹⁵

No mesmo jornal, dois anos depois dessa ação, anuncia-se que no dia 17 de abril de 1838 era a vez de socorrer “as vítimas da Bahia”. Evento agora organizado pela sociedade fundadora do Teatro da Praia de D. Manuel tomando parte “como todos os Brasileiros no regozijo pelo triunfo das armas imperiais na cidade da Bahia, o sucesso devido ao entusiasmo e heroico esforços das tropas da legalidade”,²⁹⁶ a sociedade de artistas levou à cena uma representação em benefício das “Vítimas da Bahia” (Sabinada), do qual o produto do benefício chegou à bagatela de “hum conto e quatrocentos mil réis, e teve o conveniente destino”.²⁹⁷ Apelando para o “espírito de filantropia” dos habitantes da corte, abordava como urgente a ação para “suavizar as perdas de todos os infelizes d’aquella província”,²⁹⁸ e por este motivo, um espetáculo teatral para amparar a importante ocasião “imitando dos exemplos generosos já encetada n’esta capital por patriotas”.²⁹⁹

Anunciou-se então, a tragédia em cinco atos “*Fayle*”, tratada como um “dos dramas o mais digno, que o ilustrado público sempre se digna escutar com muita atenção”,³⁰⁰ que o público gostava muito de assistir. A apresentação contou com a orquestra e com o Hino nacional assim que subiu a Esfingie de S.H.I. Nos intervalos, houve “lindas ouverturas” e no final uma graciosa farsa muito aplaudida chamada “*A Corrida da Testada*”. A peça era oferecida para o “regozijo pelo triunfo das armas imperiais na cidade da Bahia e para o entusiasmo dos heróis - as Tropas da legalidade”.³⁰¹

Importante mencionar que a ideação dos agentes do poder político e artístico sobre a questão da formação de um teatro nacional, seja levando em conta a questão da língua, de temas ou da produção teatral e também da necessidade da arte teatral, está vinculada às políticas oficiais do governo. Deste modo, anunciar uma peça em benefício de províncias que estavam em conflito com as demandas políticas advindas da Corte, e sendo anunciadas as peças na corte para o seu publico, procurava-se passar a ideia de que a corte controlava as

295 Ibidem.

296 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de abril de 1838.

297 *Brasil. Ministério do Império* 1838.

298 Ibidem.

299 Ibidem.

300 Ibidem.

301 Ibidem.

revoltas e que, além disso, os grupos de artistas, “patrióticos da corte”, outros membros das artes, faziam ações para favorecer a união do Império.

Todas estas questões se acentuam na década de 1840, quando os anúncios das peças cívicas em seus títulos procuram aplacar os debates mais diretamente relacionados com as decisões políticas, trazendo para a cena temas religiosos ou neutros. O espetáculo anunciado para a celebração do dia sete de abril de 1840, aniversário em que a coroa “foi devolvida a sua majestade D. Pedro II por “espontânea abdicação do seu pai Augusto *de saudosa memória*”, contou com o drama sacro em 2 atos “*A exemplar Caridade de Santa Isabel, Rainha de Portugal*”, em seguida no 1º ato a atriz Margarida Lemos acompanhada do coro cantaria uma aria da ópera “*Moyses no Egipto*”.³⁰² Em outro ato a atriz juntamente com o ator José Joaquim Lodi realizaria um dueto da ópera *Norma* de Rossini. No final do espetáculo seria apresentado o drama em 1 ato “*Santa Cecilia*”.³⁰³

Esta comemoração aparece já totalmente oficializada, neutra, distante daquela de 1832. Agora D. Pedro I era aquele de “saudosa memória” e a abdicação foi um ato espontâneo de D. Pedro I (este discurso já se fazia sentir nos anos 1830) O mesmo se dá no ano de 1841 com o anúncio do novo drama em cinco atos “*O Castello de Montlouvre*”. O anúncio apenas lembrava: comemorar os festejos do dia sete de abril, aniversário da aclamação de S.M. I o Senhor D. Pedro II”. Nada sobre a revolução ou sobre a abdicação de D. Pedro I.

Para a celebração do 18º aniversário da Independência em 1840 o *Diário do Rio de Janeiro* anunciava o espetáculo com a abertura do elogio dramático “*A Gloria do Ypiranga*” composto por G. J. de M. Pimentel. Ao final haveria o hino da independência - Brava gente brasileira, que enquanto tocava, aparecia o quadro do senhor D. Pedro I, a cavalo no campo do Ipiranga proclamando a Independência do Brasil. Este aspecto é muito interessante pois o que se alude, é que precisava-se fazer a ligação da passagem política do D. Pedro I pai que abdicara com espontaneidade para seu filho o trono Brasileiro, neste momento no qual se situam os intensos debates sobre a possibilidade de se adiantar a maioridade de Pedro filho ao trono, o que ocorrerá no ano seguinte. A descrição do espetáculo corrobora com os debates sobre a questão e certamente serviram como mensagem para a adesão do público e demais frequentadores.

302 *Diário do Rio de Janeiro*, 06 de abril de 1840.

303 *Ibidem*.

Depois da apresentação da peça, o baile “*As Duas Escravas*” foi apresentado e finalmente o drama composto pelo Sr. Pimentel “*A expulsão dos Holandeses ou O Heroísmo Brasileiro*”,³⁰⁴ novamente repetindo a temática histórica do passado colonial como realizada em 1834. Esta apresentação queria fazer alusão à questão da defesa da territorialidade e defesa da “nação”, afirmando um passado remoto e heróico para o povo brasileiro, diferenciado dos portugueses. Para acalmar possíveis críticas no espaço teatral era importante associar “tranquilidade pública” nos teatros ao progresso tanto do gosto teatral como na formação subjetiva do “brasileiro”. Neste sentido, o jornalista conservador José Justiniano da Rocha apontava que a partir dos anos 1840 o teatro vivia o entusiasmo, e condenava, no passado, os percalços do teatro às intrigas que esse teria sofrido. Para ele, a regência tinha sido um período marcado pelo desgoverno – e também o teatro precisaria, nos novos tempos da maioridade, retomar o progresso.

Nesta perspectiva, o redator do Jornal *O Brasil* escrevia sobre as comemorações cívicas do dia dois de dezembro de 1840 no qual o novo drama em cinco atos chamado “*Os Dous Renegados*”³⁰⁵ seria apresentado. Justiniano José da Rocha ressaltava que esta data era a mais faustosa do Brasil, pois “symbolo da paz, de ordem e de liberdade que no meio das borrascas revolucionárias, por entre as idéas anarchistas que tem querido dominar a sociedade, foi sempre o ponto de apoio dos verdadeiros Brasileiros, a única esperança de salvação pública!”.³⁰⁶ Esta data, que entraria no calendário oficial logo após os conflituosos desfechos do sete de Abril de 1831 na interpretação de Justiniano simbolizaria a figura de D. Pedro II e neste contexto, a política conservadora. Foi em torno desta data que se buscou angariar a conciliação no plano dos festejos e da ação política, e os acontecimentos do sete de Abril em 1831 tem relevância como gestor e berço, do qual “o menino foi centro para o qual convergem todos os pensamentos de ordem e de liberdade, é o estandarte em torno do qual nos havemos reunido, é a idéa moral”.³⁰⁷

Alguns anos depois, o quadro alterara-se na política com o quinquênio liberal, mas no Teatro, perseguia-se uma encenação menos polêmica. Quando da comemoração do aniversário de 19 anos de D. Pedro II em 1844 foi celebrada a solenidade no Teatro São Pedro

304 *Diário do Rio de Janeiro*, 05 de setembro de 1840.

305 *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de dezembro de 1840.

306 *O Brasil* 02 de dezembro de 1840.

307 *Ibidem*.

de Alcântara, com a presença do Imperador e suas Augustas Irmãs, dos professores da orquestra, tocaram o hino nacional para em seguida iniciar o drama em quatro atos chamado “*Genoveva le Barbante ou A Guerra dos Senhores Feudais*”, apresentação que teria tido rico vestuário, nova decoração e cenas de grande final com um “*Dansado*” animado. Os bilhetes poderiam ser comprados diretamente com o inspetor dramático e daria entrada para quatro recitas no mesmo teatro.

Dialogando com o próprio tema da peça, neste festejo, conforme nos informa Justiniano J. da Rocha houve a distribuição de mercês honoríficas e comendas que foram repartidas entre “Vigários, Bahianos e Catharineta”. Além disso, os ministros apresentaram ao S. M. Imperador uma longa lista de agradecimentos além de “requerimentos e apresentação dos serviços eleitorais”, cuja lista tinha nomes de “galardoados por serviços prestados nas Alagoas”.³⁰⁸ Justiniano, entretanto, observa que as forças que estavam na província do Rio-Grande não foram lembradas no espetáculo, mesmo a corte tendo notícias dois dias antes do dois de dezembro do combate frontal dos “nossos bravos, que deram o golpe de morte na republica de Piratinim”.³⁰⁹ Estes, porém, ficaram fora nas mercês, no entanto, segundo Justiniano, outros receberam mercês sem merecimento, como foi o caso do secretario da guerra, o Sr. Vieira que foi nomeado oficial da Rosa.

Pode-se perceber que Justiniano J. da Rocha tecia críticas às escolhas efetuadas pelo gabinete das medalhas e comendas oferecidas naquela noite. Ele seria um crítico ferino ao gabinete liberal. Por outro lado, podemos também perceber como literalmente naquela noite, teatralizou-se a política no palco do Teatro São Pedro.

Sendo assim, para compreendermos um pouco mais do modo pelo qual se estruturava o teatro neste período, sairemos das cenas cívicas para tentarmos compreender a materialidade do teatro S. Pedro de Alcântara e podermos notar as questões políticas e suas relações com os artistas e demais envolvidos com a cultura no Império do Brasil. Adentremos a cena atrás das cortinas....

308 *O Brasil* 03 de dezembro de 1844.

309 Ibidem.

CAPÍTULO 3. A CENA ATRÁS DAS CORTINAS

Oxalá o entusiasmo do momento não arrefeça ante às intrigas dos bastidores, que tantos danos têm causado aos progressos da arte dramática no Brasil.

Jornal: *O Brasil*, 4 de maio de 1841.

O jornalista conservador Justiniano José da Rocha apontava em 1841 o entusiasmo que o teatro vivia e condenava, no passado, os percalços do teatro às intrigas que esse teria sofrido. Para ele, a regência era um período marcado pelo desgoverno – e também o teatro precisaria nos novos tempos da maioridade, retomar o progresso. Os jornais políticos – como *O Brasil* – falaram do teatro. Os jornais diários, os de grande circulação, como *O Diário do Rio de Janeiro*, traziam sempre notícias sobre as peças, e por vezes críticas, cartas de leitores, comentários. O importante *Jornal do Comércio* também publicava sobre o teatro. Os memorialistas falaram sobre o teatro, os romancistas do XIX incluem nos seus personagens apreciações sobre o teatro. O jornal de maior circulação na cidade não era caracterizado por matérias extensas, publicava muitos anúncios, editais do governo, notícias breves. Não era um jornal voltado para a política, e muito menos para a vida cultural. Mas não faltou material sobre a principal casa de espetáculos do período.

O Teatro oficial da corte, o São Pedro de Alcântara/Teatro Constitucional, e outros teatros eram mantidos financeiramente através de um *sistema de loterias* - criado pelo governo como meio de apoiar financeiramente instituições, associações religiosas, teatros, e outros setores. Destas loterias uma parte dos rendimentos - uma espécie de prêmio em dinheiro ia para o ganhador do sorteio, a outra parte ia para o teatro e para o artista -o **benefício**. Estes benefícios representavam uma importante contribuição na renda pessoal dos artistas, uma vez que subtraídas as despesas da noite, o restante da arrecadação era o benefício do artista.

Quando pensamos sobre o pagamento de todo o elenco, ou seja, da companhia artística, durante o Primeiro Reinado os artistas das Companhias de Dança e de Ópera, por exemplo, dispunham de remuneração fixa, estabelecida nos termos de um contrato assinado entre os artistas e a direção do teatro. Em períodos de récita especiais, parte da renda era

parcialmente revertida para um dos artistas da casa - eram os chamados “benefícios”.³¹⁰ Estes benefícios, que vinham do montante das loterias eram uma forma de subsídio e já eram uma tendência desde D. João VI, um modo de “subsidiar a atividade dramática”,³¹¹ indiretamente. Quando se anunciava uma loteria, era necessário abrir uma lista de assinaturas de compradores.

Pensando neste modo de financiamento dos trabalhos artísticos, sobre as loterias e os benefícios, devemos levar em consideração as possíveis situações que recaíam sobre a “autonomia do campo artístico” para pensarmos tanto sobre a atuação dos artistas quanto sobre a própria encenação teatral, também nas definições de repertório e nas finanças da montagem do espetáculo, como da censura, pois em muitos debates no parlamento, por exemplo, se justificava a censura nos teatros subsidiados como sendo algo relacionado. Além disso, as loterias potencializavam uma rivalidade entre os teatros. Sendo assim, as disputas na atividade artística eram também econômicas – com o sistema de loterias e os benefícios; e eram também políticas, artísticas e pessoais entre os administradores, artistas, empresários, críticos e o público.

Neste período, as relações artísticas não se desvinculavam das relações políticas com o Estado, como pode ser verificado no caso dos atores, que além da atuação cênica acumulavam também funções administrativas, como os atores portugueses José Evangelista da Costa e Victor Porfírio de Borja, e o ator brasileiro João Caetano que passaram a receber uma quantia de trinta mil réis em 1836 por cada drama em que fossem também os ensaiadores das peças; além de serem dependentes do financiamento dos benefícios.³¹²

Os ensaiadores das peças eram responsáveis por tudo que acontecia no palco. Este definia “o repertório, o elenco, a cenografia, os figurinos, os materiais artísticos, sendo

310 Em nota Silvia Cristina Martins de Souza destaca que “O espetáculo em benefício era uma prática muito comum, utilizada tanto por artistas e empresários como por instituições, associações ou quaisquer pessoas para arrecadação de dinheiro para fins tão diversos quanto ajuda aos pobres, aos cegos, a escravos que queriam comprar a liberdade, a vítimas de moléstia e até mesmo, como tivemos oportunidade de encontrar, uma ajuda às almas do purgatório. No caso de atores, quando o beneficiado era famoso, “SSMMII”, concedia-lhe o privilégio de sua presença, o que significava bilheteria certa. Por fim, cabe dizer que os benefícios faziam parte dos contratos por eles assinados com os empresários, variando o número e o dia da semana em que seriam oferecidos de acordo com a fama do ator”. SOUZA, Silvia Cristina Martins de “*As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*” Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002. p.138

311 PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 60.

312 *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de fevereiro de 1836.

cargo de poder e de confiança e que poderia ser exercido por pessoas ligadas por parentesco ou por influência na diretoria do teatro”.³¹³ Exemplo desta afirmação, destaca-se o caso de José Antônio Tomás Romeiro - amigo de Martins Pena, que foi inspetor de cena do Teatro São Pedro de Alcântara em 1843, 1848 e 1850, fato que contribui para a “concretização do projeto teatral do comediógrafo Martins Pena”,³¹⁴ revelando-nos as relações entre os agentes culturais da época.

Neste ponto, destacamos as disputas entre as companhias artísticas para ocupar o Teatro São Pedro de Alcântara principalmente para comandar as apresentações em datas comemorativas, nesta “sociedade de artistas”, a sua produção cultural “é o seu próprio mercado”,³¹⁵ as disputas pelas loterias no espaço da cidade apresentavam um conflito interno e externo, e estes apareciam com frequência nos jornais, como em 28 de julho de 1835. O *Diário do Rio de Janeiro* publica que se pedia na Câmara dos Deputados duas loterias anuais para a sustentação dos espetáculos, pois se desejava contratar quatro companhias artísticas: a Nacional, a Italiana, a de Canto e o Corpo de Baile. Argumentava-se aos deputados que o teatro era um setor de “grande utilidade pública da corte e afluente de todas as Nações” e sendo assim,

todos os teatros Nacionais tem grande ajuda de custo dada pelo seu Tesouro nacional, por causa das avultadas despesas, com que se sustentão muitas famílias, e só esta grande Capital não goza á annos de Espectáculos pela falta de meios, que apresenta o seu Teatro, e necessidade de promptos reparos.³¹⁶

Estes debates se estendiam sobre as formas das encenações e sobre os gêneros teatrais, que se debatiam na época, sobretudo na produção dos literatos.³¹⁷ Nesta ambiência,

313 RAMOS, Luiz Fernando. *A Arte e o Espetáculo Teatral* In: *Das origens as Teatro*. Org FARIA, João Roberto e GUINSBURG, J. 2012. p144.

314 Ibidem. p.144-145.

315 BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte*. São Paulo. Companhia das Letras 1ª edição 1996. p.135

316 *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de julho de 1835.

317 João Roberto Faria destaca que as ideias teatrais e o debate literário, produzidos por escritores, literatos, artistas em diálogo com fontes europeias, sobretudo francesas foi marcado pelas representações dos dramalhões históricos, pelo debate sobre as tragédias neoclássicas, as comédias e entremez portugueses. Quanto à questão da dramaturgia, o autor aborda o ensaio da Revista da Sociedade Filomática de 1833 “*Ensaio sobre a Tragédia*” dos autores Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, como percussores do debate sobre a questão literária e teatral no país, cujo debate situava-se entre os defensores do classicismo e os defensores do romantismo. FARIA, João Roberto, *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil* São Paulo. Perspectiva, 2001. p.14-25.

teatro e política entrelaçam-se nas vivências públicas, e as manifestações teatrais e suas encenações estendiam-se aos festejos religiosos como na festa do Divino Espírito Santo, explicitadas na atuação do teatro provisório chamado “*As Três Cidras do Amor*”.³¹⁸ Também o viajante Carl Seidler abordou que a principal casa de espetáculos do país dependia deste sistema de loteria e os artistas eram dependentes dos benefícios. Podemos imaginar que o valor do benefício do artista poderia mudar conforme o valor da extração das loterias. Segundo o viajante, após a Abdicação, as velhas peças portuguesas que “demandavam mais estudo e de elevada encenação”, foram substituídas pelo drama popular, representados por atores nacionais, em sua grande maioria, mulatos.

Os mulatos já são de nascença apenas obra de remendo da natureza, por isso são peritos remendões. As mais antigas como as mais novas produções dramáticas de França e Alemanha foram reproduzidas em horrível transformação, e não tinham finos gracejos mais insossos, e as mais insuportáveis alusões aos heroísmos praticados no funesto sete de abril de 1831, de memória carnavalesca.³¹⁹

A entrada da política para o palco do teatro não agradava ao viajante, sobretudo porque eram celebrados os “heroísmos” do 7 de abril. Seidler entendia haver uma mudança no repertório e no modo de encenar após 1831, via como uma ruptura. Todavia, a presença de artistas negros e mulatos no XIX precisa de mais estudos e um olhar mais detido. A presença de artistas negros e mulatos advém sobretudo da experiência das primeiras Casas de Ópera na segunda metade do século XVIII, quando o Rio de Janeiro era a sede do Vice-Reinado, pois se podia “ver as obras primas de Metastasio, representadas por um elenco de mulatos; e ouvir os trechos divinos dos mestres italianos, executados por uma orquestra má regida por um padre corcunda em trajes eclesiásticos”.³²⁰

Décio de Almeida Prado destaca que desde o final do século XVIII o nível social dos artistas era diversificado, dividindo-se entre: “negros alforriados e mulatos, estudantes, professores de primeiras letras, pequenos funcionários, caixeiros de lojas e militares [...] os

318 ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro: 1830 1900*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

319 SEIDLER, Carl *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes. p 68.

320 SOUZA, José Galante de, *O Teatro no Brasil*, Rio Janeiro, Instituto Nacional do Livro; 1960, tomo I, p.113. Esta parte é citada no livro do PRADO, Décio de Almeida “*História concisa do Teatro Brasileiro*”. São Paulo: Edusp, 1999. p.23.

oficiais não se acanhavam de subir ao palco, alguns em vestes femininas, prática não incomum em Portugal”.³²¹ Neste aspecto, podemos observar que temos um teatro com um repertório variado, com artistas em sua maioria estrangeiros, mas também brasileiros e acreditamos também mulatos, mas entretanto, este teatro dependia de um sistema de finanças controlado pelo Estado e pelas relações de venda. Um sistema complexo de LOTEIRAS.

3.1. Vida teatral: o sistema de finanças

Nos idos de 1830, os moradores da cidade do Rio de Janeiro anunciavam no jornal *O Diário do Rio de Janeiro* a aquisição de bilhetes para a loteria do Teatro São Pedro de Alcântara, como fez o sr. Antônio Rodrigues Coelho que comprou em nome do sr. José dos Santos Colares três bilhetes da loteria para a sustentação dos espetáculos do teatro.³²²

As loterias era um meio importante na época para financiar tanto os espetáculos teatrais quanto a manutenção ou construção dos próprios edifícios. Desde a implantação do *decreto de 28 de maio de 1810*,³²³ que possibilitou a fundação do Real Teatro São João, como já mencionado, esse sistema financeiro entrou em vigor na corte. Um sistema de arrecadação pensado para permitir o gerenciamento das rendas públicas de maneira indireta, já que na época, em muitas ocasiões, novos impostos poderiam criar muitas tensões políticas e sociais, e o governo queria evitar. Além disso, as loterias permitiam certamente relações de interesses políticos e retorno financeiro aos particulares e ao governo. Com as loterias, o governo procurava garantir o cumprimento de suas demandas nas melhorias urbanas na Corte, para garantir que os ideais de uma corte civilizada, fossem realizados.

Deste modo, muitos teatros foram construídos na corte e nas províncias. Em sua maioria, eram teatros privados, mas sua manutenção dependia das loterias ou das subscrições. O recurso destinado à manutenção da materialidade dos teatros nos oitocentos, advinha de fundos públicos. Como as finanças das loterias estabelecem elos e dissociações

321 PRADO, Décio de Almeida “*História concisa do Teatro Brasileiro*”. SP: Edusp, 1999. p.25

322 *Diário do Rio de Janeiro*, 01 de Março de 1830.

323 *Collecção das Leis do Imperio do Brazil de 1808 a 1811*. RJ. Imprensa nacional.

ainda um tema a ser explorado. O sistema de loterias era também fundamental para a renda das províncias, no geral, não só do teatro, e certamente para as rendas dos artistas.

Acreditamos que os interesses nas demandas públicas, financeiras ligadas ao teatro era um modo de “subsidiar a atividade dramática”,³²⁴ e apresentava muitos conflitos,³²⁵ e certamente afetava a vida de muitos artistas nos oitocentos. Pelo jornal *Diário do Rio de Janeiro* da década de 1830 em diante, podemos observar que as loterias direcionadas aos teatros, por exemplo, sobretudo ao Teatro S. Pedro de Alcântara (o que sempre as fontes demonstram é que este teatro possuía maior número de extrações anuais, o que era motivo de muitas críticas), eram aprovadas para garantir o funcionamento da casa, os pagamentos de alugueis, os fornecedores, as companhias,³²⁶ salários dos diretores, divulgação das peças, enfim, muitas coisas referentes à administração interna do teatro que ainda sabemos pouco.

As concessões de loterias eram cedidas ao Presidente da Província desde que fossem autorizadas. Quando se anunciava uma loteria, era necessário abrir uma lista de assinaturas de compradores e a venda dos seus “bilhetes lotéricos” era realizada em locais determinados pela administração do teatro, como a loja de livros e a casa de João Pedro da Veiga (irmão do Evaristo da Veiga)— tesoureiro da loteria do teatro. Compravam-se estes bilhetes também no Banco do Brasil, no próprio teatro, ou na casa do artista que fosse o beneficiado do espetáculo do dia.³²⁷ Depois da compra, seria marcado um dia para a realização do sorteio do prêmio, que poderia ser em dinheiro, mas ainda não encontramos referencia de valores.

324 PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.60.

325 Sobre a relação entre loterias e subscrições nas relações entre público e privada, Maria Odila Leite da Silva Dias pontua como exemplo nas correspondências consultadas por ela, os interesses de Fernando Carneiro Leão em 1813 na loteria do Teatro S. João, assim como a criação de propriedades luxuosas extraídas desse sistema, assunto ainda pouco abordada na historiografia, sobre finanças nas áreas culturais no império que estão relacionadas à construção do país. DIAS, Maria Odila Leite da Silva *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda 2005, p 23.

326 Neste ponto ainda não estão claras como cada companhia se organizava financeiramente.

327 Os pagamentos dos prêmios eram realizados no Banco do Brasil e algumas vezes no Consistório da Igreja de São José das 9h até às 13h, entre Março e Novembro 1830- 1831. Segundo o *Diário do Rio de Janeiro*: os bilhetes inteiros custavam 20\$, e garantiam no sorteio o prêmio inteiro, e o meio bilhete de 10\$ garantia a metade e o maior prêmio líquido correspondia a 20:000\$000rs. Para o Teatro Constitucional em 1831, existia mais de uma loteria. Uma para a sustentação do Teatro, para o pagamento das despesas e das dívidas que o Teatro tinha com o Banco do Brasil, que correspondia a 1 2% da arrecadação; e a outra em benefício de um espetáculo para um artista, dançarino, mestre do guarda roupa, para datas religiosas ou construções de igrejas, administradores ou diretores do teatro - que podiam também ser artistas. Nesta ocasião na fonte os preços dos bilhetes tiveram os seguintes preços: Camarotes de primeira ordem 5\$000, os de segunda 6\$000, os de terça, 5\$000, os de quarta 3\$200, as cadeiras 1\$280, e a geral 800\$. Ver: *Diário do Rio de Janeiro de 12 de fevereiro de 1830*.

Entretanto as loterias deste tipo eram um “jogo de azar” autorizado; era muito popular e importante nas rendas do Estado.³²⁸

Em outras situações, os bilhetes que eram comprados para a loteria do teatro, podiam ser adquiridos em nomes de associações - como a Sociedade da Fraternidade Feliz, que comprou no mês de novembro de 1830 quarenta bilhetes da 20ª loteria do teatro.³²⁹ Estes anúncios podiam servir como prova em caso de alegação do prêmio, pois estes contavam com uma numeração e o nome do assinante, e por outro lado, como o teatro já era considerado um símbolo de civilização, estes anúncios de compra de bilhetes poderiam significar mais uma forma de mostrar distinção social. É complexo o entendimento de como funcionava este sistema de loterias e dos benefícios, pois constantemente ocorria a comercialização ilegal ou a troca entre os assinantes destes bilhetes, tantos dos que estavam em vias de ser sorteados, ou os já sorteados. Este fato dificultava certamente o controle das finanças do teatro.

Neste período, os prêmios das loterias, os também, os próprios bilhetes dos camarotes do teatro podiam integrar os inventários. Um anuncio publicado em 1832 pelo *Diário do Rio de Janeiro* prevenia os compradores que a transação da 16ª loteria do teatro realizada por Luiz de Oliveira Silva Portugal e Antônio Domingues Moncorvo, do bilhete que fazia parte da herança dos órfãos do finado José de Oliveira Silva Portugal, era ilegal. Neste sentido, vemos que os bilhetes de loteria eram negociados, era uma fonte de renda, o que justificaria as constantes críticas pelos atrasos dos sorteios ou os pedidos para a devolução do dinheiro a administração do teatro.³³⁰

Um ano antes deste anúncio, o governo já demonstrava preocupação com o controle sobre os “bilhetes lotéricos” do teatro, e passava a anunciar na imprensa que o teatro

328 Existiam também os jogos de azar não autorizados pelo Código Criminal de 1830, do qual o chefe de polícia Eusébio de Queiroz era incumbido de identificar. Sobre atuação do chefe de polícia e os jogos de azar. SOUZA, Juliana Teixeira, *Os jogos proibidos no tempo do Império*. In: livro *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)* (org) Marzano, Andrea, Melo, Victor Andrade de, Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. Sport História. p.153-177.

329 *Diário do Rio de Janeiro* mês de novembro de 1830.

330 Às vezes as loterias atrasavam um ano, como é o caso a 21ª loteria de 1831 e 1832. Interessante notar que em 1834 aparece na fonte a mesma questão desta 21ª loteria e que quase quatro anos depois este pagamento não tinha sido ainda realizado. Ainda no mês de junho aparece o mesmo anuncio. Como resposta sobre o atraso desta loteria em 27 de março de 1832 novamente aparece a justificativa do governo de que a loteria estava marcada e no cofre do banco do Brasil existia a quantia de 65 mil contos de réis em notas provenientes dos bilhetes vendidos, acrescidos de mais 10 mil contos de réis em bilhetes para a venda restante e se algum comprador quisesse seu dinheiro de volta deveria tratar diretamente com o tesoureiro João Pedro da Veiga.

deveria “estar sob sua vigilância e não estava”.³³¹ Se, de certo modo, havia uma “autonomia” da gestão das finanças do teatro (para qual o governo pretendia ter mais acesso), esta passagem alude uma justificativa do governo para a razão do não cumprimento das datas das loterias, e sendo assim, justificaria a necessidade do governo tomar providências para participar ativamente dos fluxos financeiros advindos destas concessões.³³²

Esta “fiscalização policial” sobre o controle financeiro e a arrecadação das loterias como do pagamento dos prêmios, era questão latente que aparece em muitas ocasiões nos jornais. Em 21 de maio de 1834, o juiz dos órfãos Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho anunciava no *Correio Oficial*, que foi encaminhado a repartição do Império, o pedido para o estabelecimento de uma comissão para ser responsável pela terceira loteria para o Teatro São Pedro de Alcântara que já tinha sido concluída.

Entretanto, diante da morte do tesoureiro desta loteria, o senhor Mariano Antonio de Amorim Carrão, era necessário que sua viúva, a senhora Benedita Veloso Melina Carrão fosse autorizada a entregar o valor de 3:367\$000 de saldo dos bilhetes do teatro.³³³ Tratava-se de um caso excepcional, mas em outros casos, a troca de indicação de quem seria o tesoureiro da loteria era um problema, pois sendo cargo de confiança, imaginamos que o não retorno das vendas poderia prejudicar o andamento dos espetáculos. Também a fiscalização que o governo pretendia manter precisava ser ordenada, pois em muitos casos, como o teatro S. Pedro, que chegou a ter a licença para duas ou três loterias, não ficava claro se era o mesmo tesoureiro que cuidava de todas as loterias, pois observamos nos jornais, que os anúncios dos sorteios das loterias não obedecia a uma sequencia.

A fiscalização das loterias se devia também, pela necessidade de inferir mudanças no comportamento do público e marcar o controle das apresentações - do que podia ser representado, e de controle das agitações sociais neste espaço. Muitas vezes nos jornais observam-se chamadas associando as loterias para favorecer os teatros, com as normas de comportamento no ambiente teatral, pois o governo nomeava as pessoas para os cargos na administração e assegurava o andamento das loterias e dos benefícios. Por outro lado,

331 *Diário do Rio de Janeiro*, 31 de maio 1831.

332 Ibidem.

333 *Correio Oficial*, 21 de maio de 1834.

desejava-se conter o “caráter imediatista das emoções coletivas”, num espaço de sociabilidade múltiplo e de cidadania informal.³³⁴

Quando criticados sobre os atrasos e confusões das loterias, os administradores do teatro respondiam que parte da dificuldade na venda rápida dos “bilhetes-lotéricos” era porque na cidade fluminense havia grande concorrência entre as loterias, e por isso, não se anunciava “uma data por não ter a certeza de poderem cumprir com a demanda”.³³⁵

A referência à palavra concorrência na fonte se refere tanto a concorrência dos teatros pelas loterias quanto pelas vendas dos “bilhetes-ingressos” em dias de apresentação como observado em 1842 no anúncio da apresentação da peça “*A degolação dos Innocentes*”, quando no Teatro São Pedro de Alcântara o inspetor dramático ressaltava a necessidade de abrir uma lista de espera para as récitas, por causa da concorrência para a apresentação, e também para evitar a compra de bilhetes falsos que “agiotas” efetuavam na frente do teatro.

Ainda quanto aos atrasos dos sorteios das loterias quando do episódio da morte do tesoureiro do teatro Constitucional Fluminense, José Bernardes Monteiro Guimarães em 31 de maio 1831, um leitor reclamava da demora do inventariante do falecido em esclarecer sobre o atraso da loteria e destaca que “há uma ironia, pois o testamenteiro do finado demora em prejuízo de seus interesses?”. O testamenteiro agora responsável, o Sr. Mariano responde destacando que a demora da loteria se dá por “questões de razão e justiça, e que o “Povo Fluminense” sabe que esta resolução não está em suas mãos”.³³⁶

Ironizando estas justificativas, um leitor identificado como *Hum comprador de bilhetes*, no *Diário do Rio de Janeiro* em fevereiro de 1832, afirmava que as respostas costumeiras da administração do teatro sobre a concorrência das loterias era: que solene mangação!!!”, “se a Loteria tem que se vender porque não dão o dia?”³³⁷ As definições dos dias para a loteria também passavam pelas articulações políticas da Assembleia Legislativa,

334 MOREL, Marco *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2005. P 234.

335 *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de junho de 1831.

336 Ibidem.

337 Sendo assim, questiona-se a devolução do dinheiro para jogar em outra loteria que não tenha tanto empecilho. Como resposta a esta indagação, em 27 de março do mesmo ano, novamente aparece a justificativa do governo de que a loteria está marcada e no cofre do banco existia a quantia de 65 mil contos de réis... Os administradores do Teatro destacam 12 contos de réis para completar a loteria. Ver: *Diário do Rio de Janeiro* 17 de fevereiro de 1832. Esta questão da 21ª loteria reaparece no jornal de 22 de maio de 1834. Esta loteria foi concedida por Decreto em 27 de Setembro de 1830 para pagamento das despesas feitas para a sustentação dos Espetáculos do Imperial Teatro e ficou atrasada por quatro anos.

o que certamente demorava ainda mais o andamento dos trabalhos. Neste ponto é importante ressaltar que a administração do teatro pedia uma loteria para favorecer o teatro e os agentes que estavam trabalhando nos teatros eram responsáveis pela venda. Depois que fossem vendidos os números lotéricos, com a arrecadação, pagava-se os custos dos trabalhos artísticos e administrativos. Neste montante, uma parte era o “benefício do artista”, na outra ponta temos a venda dos ingressos para o público assistir aos espetáculos. Entretanto em muitos anúncios vemos comentários sobre o investimento privado dos empresários, pois as loterias muitas vezes demoravam a ser sorteadas.

Entretanto, nestas questões financeiras não se pode sustentar o argumento de que o governo não tinha conhecimento do que se passava na administração do teatro, porque como destacou Vilma Areas, no século XIX a vida teatral tanto no Brasil como na Europa eram dependentes das articulações sociais, visto que “tais estabelecimentos públicos sob o controle mais ou menos direto do Estado, lhes imporá seu código administrativo e, por consequência, suas condições de existência e de funcionamento”.³³⁸ Estas loterias faziam fundamentalmente parte das disputas entre as companhias artísticas que ocupavam os teatros da cidade, principalmente no intuito de comandar as apresentações na cidade, tanto em datas comemorativas, ou em eventos maiores que eram dedicados a outras províncias ou para outras instituições.³³⁹

As disputas entre os teatros da capital se estendia para outras províncias como apresentado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1836 quando se anunciava a necessidade de

338 ARÊAS, Vilma S. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo, Martins Fontes, 1987. P.29

339 Disputava o espaço artístico da cidade fluminense neste ano: o Teatro Constitucional, o Teatro D. Manuel, o Teatro São Januário e O Teatro São Francisco de Paula, algumas vezes também entre o Teatro do Valongo. As disputas entre os teatros da capital em relação aos benefícios para outras províncias é apresentado no jornal de sete de setembro de 1836 quando se anuncia o diálogo com um Teatro de São Paulo em 1836. No jornal no “setor de declarações”, Antônio Rodrigues d’Almeida Jordão tesoureiro da loteria informa que consta ao tesoureiro da loteria do teatro de S. Paulo que foram enviados 1.920 bilhetes para a 1ª loteria, mandado do Rio de Janeiro pelo Sr. Antônio Moreira de Cruz e este informa foram furtados 100 bilhetes. O tesoureiro da loteria anuncia que não se “pagará por nenhum destes bilhetes que foram furtados se saírem premiados e que se alguém ganhar tratar diretamente com o Sr. Antônio Moreira da Cruz”. Ver: *Diário do Rio de Janeiro 07 de setembro de 1836*. Ver: *Diário do Rio de Janeiro 13 de novembro 1838*. Pelas informações obtidas este ator faz referencia a um Teatro na atual região de Itaboraí que segundo informações do site da prefeitura deste município, o teatro foi inaugurado no dia 24 de abril de 1827, construído pelo coronel João Hilário de Menezes Drumond na estreia de João Caetano dos Santos. Este teatro foi o primeiro a levar o nome desse ilustre itaboraiense, - João Caetano nascido a 27 de janeiro de 1808, na Serra do Lagarto, era frequentado pela família Real no século XIX, quando vinha a Itaboraí especialmente para assistir as encenações do famoso João Caetano. Ver: <http://www.cidadedeitaborai.com.br/teatro-municipal-de-itabora%C3%AD.html>. Consulta dia 23/06/2013 às 13h.

fundos para um teatro de São Paulo. Esta questão é muito interessante, pois evidencia ainda um estudo a ser mapeado de como se dava a gerência econômica, social e política entre os teatros da corte e os teatros das províncias.

Outra informação sobre o financiamento para os teatros fora da capital vem no espaço “notícias particulares” do *Diário do Rio de Janeiro*, em 13 de novembro 1838. O ator José Joaquim Lodi relata que foi muito bem recebido pela companhia dramática do teatro de S. João em Itaburahi para realizar sua apresentação de comédias e farsas de sua escolha. Neste teatro, os espetáculos aconteciam somente aos domingos por causa da distância. Para o benefício deste ator, resolveu-se fazer esta escolha de repertório. Infelizmente a fonte não retorna a este assunto, mas é interessante pensar que existia a possibilidade dos benefícios serem aprovados na capital para serem destinados aos teatros provinciais ou de outras localidades.

As disputas entre as companhias pelas concessões de loterias eram justificadas porque se afirmava na época, que havia uma espécie de monopólio por parte da companhia artística que atuava no Teatro Constitucional. Sobre esta questão em 1836 o Juiz de Paz do Distrito da Freguesia do Santíssimo Sacramento,³⁴⁰ o padre João José Moreira, argumentava que esta situação facilitava a venda de bilhetes falsos (existia muitas queixas para bilhetes falsos tanto das loterias como os bilhetes-ingressos para entrar nos espetáculos) comprados muitas vezes dos mesmos atravessadores, “fruto escandaloso dos atravessadores do Teatro Constitucional Fluminense”, que obrigava “o povo a comprar os bilhetes por um preço arbitrário e oneroso”.³⁴¹ Por causa disso o juiz de Paz neste caso, reclamava dos “bilhetes-ingressos” e destacava que eram,

proibida a venda de bilhetes por maior preço que o anunciado e estabelecido pela Companhia Cômica, sob pena de serem processados como desobedientes na forma do artigo 203 e 204 do Código do processo Criminal, e incorrerão nas penas do artigo 128 do Código do Processo Criminal; como prova de sua palavra o juiz de paz manda publicar estas informações no jornal. Padre João José Moreira.³⁴²

340 *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de fevereiro de 1836.

341 Ibidem.

342 Ibidem.

As complexas relações entre artistas, loterias e ingressos de espetáculos adentram os anos de 1839,³⁴³ como observamos na aprovação da construção de um teatro dramático em Niterói tendo como responsável o ator João Caetano dos Santos, que definiam metas, prazos e responsabilidades para o beneficiado.³⁴⁴ Entre as obrigações de João Caetano, estava a de realizar uma prestação de contas todos os anos ao presidente da província, ou seja, um balanço da receita e das despesas feitas e, além disso, deveria dar “duas apresentações anuais livres de todas as despesas, em benefício da assembleia legislativa ou dos estabelecimentos públicos que lhe fosse aprovado”.³⁴⁵

Fica claro como havia uma contrapartida que as companhias subsidiadas deveriam prestar. Além disso, precisavam realizar um relatório anual para o presidente de província. Entretanto, não foi possível a esta pesquisa encontrar estes relatórios dos artistas para o presidente de província. No entanto, ao abordarmos os anúncios e comentários sobre as peças teatrais, sobretudo as cívicas, pudemos perceber que nem sempre uma peça teatral em dias cívicos era apresentada somente por “sentimentos patrióticos”, poderia haver esta obrigatoriedade definida pelas autoridades, a margem das peças que deveriam ser apresentadas nos estabelecimentos públicos como contrapartida pelo benefício, e também os artistas poderiam decidir apresentar nestes dias para angariar mais público.

Voltando aos acordos sobre as loterias para o ator João Caetano, além destes espetáculos, existia a obrigatoriedade da realização de espetáculos “livres” pelos quais se abria mão da arrecadação. Este teatro, como destaca a resolução, seria um teatro provincial, cabendo ao ator somente o uso-fruto, e finalizado o contrato deveria ser feito um inventário para “se proceder a outro contrato com outro empresário”.³⁴⁶

A atuação de João Caetano como ator-empresário explicita e reforça que a relação do teatro com a política estava presente para o desenvolvimento dos trabalhos dos artistas, pois muitas benesses para o artista estavam diretamente relacionadas às articulações que cada

343 O que podem ser vistas na resolução da Assembleia Legislativa Provincial Sessão do dia 02 de abril de 1839, publicada em oito de abril de 1839.

344 Desde modo João Caetano teve como obrigação a construção de um teatro que deveria ter 400 lugares na plateia e 60 camarotes, para atender a formação de uma companhia dramática fixa “com atores nacionais para fazer espetáculos ‘decentes’ por 12 anos” e neste tempo poderia extrair 12 loterias no valor de 120:000\$000rs cada uma e esta extração e venda dos bilhetes deveriam ser fiscalizados pelo juiz de direito e o chefe de polícia. Ver: *Diário do Rio de Janeiro - 08 de abril de 1839*

345 Ibidem.

346 Ibidem.

artista ou companhia poderia ter com membros da Assembleia Legislativa Provincial. Fato aconselhado por um leitor aos jovens artistas, que desejosos de seguir os passos de João Caetano era preciso ter um “primeiro elemento essencial”,

a proteção do corpo legislativo, que tão bem aprova a construção dos teatros que merecem serem bem cuidados e bem administrados para que o público possa escolher a utilidade que tem direito, visto que concorre com uma quota de sustentação.³⁴⁷

As definições dos preços dos lugares do teatro costumavam ser modificados conforme os eventos, a companhia artística e sua apresentação e dependendo do teatro e da apresentação. Estas definições eram ajustadas em grande parte se os teatros e as companhias possuíam ou não o valor da loteria, ou seja, ter ou não a concessão de loteria indicava o valor a ser cobrado nos lugares do teatro para o público.

Os preços dos lugares do teatro no ano de 1839 não estavam claros, pois o teatro constitucional deveria seguir a lei dos preços de novembro de 1837, e não o seguia, gerando críticas à sua administração. A contestação das mudanças dos preços dos lugares nos induz a pensar que a administração do teatro tinha liberdade para alterar os preços estabelecidos quando quisessem, e não seguiam as leis definidas.

Para o ano de 1839 o teatro constitucional recebeu quatro loterias no valor de 50:000\$000rs. Desta quantia, segundo o leitor identificado como *Baldo* no *Diário do Rio de Janeiro*, mais da metade, ia para os salários dos cômicos, e deste modo, aumentava-se os preços dos lugares para o público, o que para o leitor era inadequado, “e por isso quisermos que se facilitasse a todos já que a nação accordou para isso fundos suficientes”.³⁴⁸ *Baldo* reforçava que se deveriam diminuir os preços da plateia geral e também dos camarotes, pois se comparado com a administração do teatro S. Pedro na época de D. João VI, no tempo “de gloriosa recordação”, o teatro possuía três companhias e “os preços eram muito bons, os assinantes tinham desconto”.³⁴⁹

347 *Diário do Rio de Janeiro*, 08 de abril de 1839.

348 *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de julho 1839.

349 O leitor destaca que os preços do teatro na época de D. João eram: plateia - 640 e 1 rs, cadeiras - camarotes de 1ª ordem e 3ª 2.400rs e da 9ª 3.200rs. Os camarotes da 1ª e 3ª ordem não custavam 4rs e da 2ª 4.800rs. *Diário do Rio de Janeiro* -16 de julho 1839.

Fora a questão dos bilhetes-ingressos para os espetáculos serem acessíveis, havia também a reclamação sobre a dependência econômica das companhias da extração de loteria, principalmente para os demais teatros, pois o Teatro S. Pedro em 1840 possuía sozinho oito loterias, no total de noventa e seis contos de reis. Alguns leitores apontavam que a não existência de espetáculos “mais variados e de bom gosto” eram acarretados pela dependência das loterias, o que forçava certa padronização do repertório que era mais aceito pelo público. Deste modo, um leitor do jornal questiona:

como se atrevem a levantar os preços d’estes? Para este leitor o teatro deveria atender a interesses gerais e não o que sugere a famélica ambição, pois existem alguns senhores que se julgam com direito de propriedade do teatro, o que causa vergonha que alguns acionistas traficão com os camarotes; [...] e paixão para o cambista extorquir mais alguns mil réis.³⁵⁰

Além da preocupação com o tráfico de camarotes, os preços dos alugueis que as companhias pagavam nos teatros da cidade para apresentarem suas peças era outro fator complicado, como demonstrado por um correspondente no *Diário do Rio de Janeiro* em setembro de 1840 que informava que havia muitas disparidades de preços entre as companhias.

Neste ano a Companhia Francesa pagava pelo aluguel do Teatro S. Januário um valor de 300\$000rs por mês para realizarem espetáculos as quartas feiras e aos sábados. Este valor, segundo o leitor, comprometia os preços dos bilhetes-ingressos, pois o aumento “se conserva com indiferença como publico d’esta grande cidade no movimento da republica theatral! Fazem, e desfazem; governo representativo agora e despótico depois”.³⁵¹ Esta frase questiona as diferenças de valores para beneficiar diferentes teatros, e fazia referência, ironizando, a um novo sistema de gestão dos teatros.

No ano de 1840, o teatro São Pedro de Alcântara e o teatro de S. Januário passam a ser administrados pela mesma “sociedade de artistas” – grupos de homens de letras, artistas, ou políticos que eram escolhidas em assembleia geral para a função administrativa, o que não significava que ambas as casas teriam o mesmo orçamento. O leitor afirmava que existia

350 *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de julho 1839.

351 *Diário do Rio de Janeiro*, 05 de outubro de 1840.

“alguns senhores”, que se julgavam com o “direito de propriedade”, e esta postura causa vergonha, pois “alguns acionistas traficão com os camarotes; [...] passam para o cambista extorquir mais alguns mil réis”.³⁵² O leitor reclama das muitas loterias e do não cumprimento das apresentações. Ainda cita por alto, o depoimento que parece ser do deputado Sr. Mayrink, que comentava na assembleia geral sobre a desordem em que se encontrava o teatro na corte.

O *Diário do Rio de Janeiro* não deixava claras as relações de negócios entre os assinantes dos teatros, que pagavam por algumas récitas, como por exemplo, o aluguel de camarotes, pois os assinantes do teatro São Pedro ficavam com as chaves de seus camarotes. Em muitos anúncios, há a orientação para que os assinantes fossem procurar o administrador do teatro, para que ficassem asseguradas suas cadeiras na lista dos assinantes principalmente nos espetáculos de comemoração religiosa e civil.³⁵³

Estas disputas pelos lugares em dias de espetáculos punham em confronto direto, os acionistas e o público. Os acionistas, eram os proprietários dos camarotes do teatro, e estes alugavam para terceiros, “como bem entendiam”,³⁵⁴ e por terem privilégios, não compravam bilhetes-ingressos para as apresentações. Além disso, em dias de espetáculos levavam seus convidados que acabava pegando as cadeiras da plateia ou de outros setores do teatro dos pagantes, o que prejudicava o restante do público que acabavam assistindo de pé aos espetáculos. Outro leitor do *Diário do Rio de Janeiro* em janeiro de 1840 questiona porque estes (os assinantes) pegam cadeiras sem pagar a importância de 2\$000rs de cada bilhete-ingresso?

alguns há que levão para as cadeiras seus parentes e amigos, sem pagar vintem, porque entrão pela porta interior. Isto é abuso revoltante e odioso; quem paga, quer ser bem servido, e os Srs accionistas não devem ter camarotes, cadeiras à descripção para si e seus parentes e amigos, e tudo quando lhe vier á cabeça, em quanto que nós, que não somos accionistas, hemos de ir para as travessas.³⁵⁵

352 Ibidem.

353 Exemplo desta questão dos camarotes pode ser vista no anúncio da peça da Cia Nacional “*O império das Leis, ou o Novo Totila*”, dança “*A Dama Soldado*”, de 26 de janeiro de 1830 em benefício de Bento José Faria, no qual o beneficiado informa que ficará até as 14h30 no teatro para distribuir as chaves dos camarotes para os assinantes.

354 *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de janeiro de 1840.

355 Ibidem.

Deste modo, o leitor que se apresenta como *O Esfolado por cambistas*,³⁵⁶ destaca que tanto os acionistas do teatro S. Pedro de Alcântara como do teatro S. Januario³⁵⁷ comercializavam seus camarotes, e alguns destes, abusavam dos preços porque “quase todos estão em suas mãos”, ou seja, há também além do um monopólio das loterias a dos camarotes, que acarretaria um maior ônus na sustentação das loterias e, além disso,

é sempre obrigado a dar por um camarote no theatro de S. Pedro um avultadissimo excesso do preço estabelecido, por estarem quase todos nas mãos dos senhores socios ou dos cambistas agentes de alguns [...] não contente com venderem seus camarotes por despropositadas quantias, tem tão pouco brio, que as vezes depois de acceitarem beneficios mandão vender publicamente no saguão do theatro seus camarotes por 10 e 20\$rs., e dão ao pobre beneficiado apenas o preço da casa.³⁵⁸

A comercialização entre acionistas, sem o controle do governo continuava a ser realizada, e sendo assim, outro correspondente que se identificava como *O accionista d’olos fixos* em 1840 no *Diário do Rio de Janeiro* rebate as críticas feitas pelo leitor *O Esfolado por cambistas*, destacando que este não pertence a “sociedade de artistas” - que cuida da administração do teatro, e sendo assim, este não pode

defender e criminar anuncios que lhe não dirão respeito, ingerindo-se assim n’um objecto que lhe é estranho; e coo semelhante procedimento seria unicamente proprio de um vadio, ou sevandija, eu devo acreditar que o Sr. Esfollado é algum d’aqueles.³⁵⁹

O *Esfolado* nesta passagem é caracterizado como “vadio” e de ideias “vazias”, que estava preocupado com as “novas eleições”, e segundo o leitor, *O accionista d’olos fixos*, sobre este assunto, caberia somente ao governo, aos sócios e à direção do teatro, o direito de examinar e opinar. Para este leitor, o *Esfolado* faz acusações e não tem como provar que acionistas recebem camarotes para ter vantagens, e os vendem, por maior preço, tratando-se

356 *Diário do Rio de Janeiro* 11 de julho de 1840.

357 Os dois teatros a partir de 1840 eram administrado pela mesma sociedade.

358 *Diário do Rio de Janeiro* 11 de julho de 1840.

359 *Diário do Rio de Janeiro* 13 de julho de 1840.

assim, de “um infame calumniador” [...] homem sem educação, sem credito, que perdeu a vergonha n’uma cadeia, ou por suas continuadas trapassas e outras mazélas que ates, não deve hobrear com o cidadão honesto e laborioso”.³⁶⁰

Tratando ainda sobre a administração dos teatros, em 31 de julho de 1840 o diretor e inspetor dramático, o sr. Francisco José Pinheiro Guimaraes publica uma carta dirigida ao sr. Gabriel Getulio Monteiro de Mendonça pedindo demissão dos cargos nos teatros: S. Januário e no S. Pedro. Segundo ele, sua experiência havia mostrado que os dois teatros estavam passando por “imensos obstáculos”, que atrapalhavam o andamento regular das casas de espetáculos, como demonstrado no início daquele ano em Assembleia geral. Estes teatros corriam o risco de serem fechados pela enorme dívida acumulada, pois “caídos no descrédito”, muitos negociantes “que haviaio fornecido objetos para os mesmos (teatros) recusavao-se a novos fornecimentos sem dinheiro à vista, o que era impossível por estar exausta a caixa do tesoureiro”.³⁶¹

Argumentava ainda, que quando foi convencido a aceitar os “penosos encargos” em sete de março de 1840, exigiu como condição, que as dívidas anteriores dos teatros ficassem sob a responsabilidade do tesoureiro Getulio Monteiro, que era também, comendador da ordem de cristo e juiz de paz do primeiro distrito da Freguesia da Candelária,³⁶² e vereador eleito em setembro pela Freguesia de Santa Rita.³⁶³ É importante ressaltarmos que Francisco José Pinheiro Guimarães (1809-1857) advogado, formado na faculdade de direito de São Paulo, foi um importante homem de letras da época que atuou nas questões artistas, produzindo sátiras e traduzindo peças,³⁶⁴ atuando na literatura e na imprensa, sobretudo no *Correio Mercantil*, e que em 1840, era igualmente, o juiz de paz do 1º Distrito da Freguesia do Sacramento.³⁶⁵ Nesta passagem, dois juízes de paz, com experiência tanto na política como nas questões teatrais, nos possibilita pensar que nem sempre os juízes de paz

360 Ibidem.

361 *Diário do Rio de Janeiro*, 31 de julho de 1840.

362 *Jornal do Comércio*, 22 de maio de 1840.

363 *Jornal do Comércio*, 20 de setembro de 1840.

364 Sacramento Blake nos informa que Francisco José Pinheiro Guimaraes realizou traduções de diversas peças teatrais e ainda atuou como no folhetim a Pacotilha no *Correio Mercantil*, além de exercer outras funções na administração pública, quando em 1849 atuou como chefe da secção da secretaria dos negócios estrangeiros, além de ter sido condecorado como cavaleiro da ordem de cristo. Ver BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. RJ: Imprensa Nacional, 1883.V.3, p11. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/221681>.

365 Entre 1833-1841 o periódico o *Diário do Rio de Janeiro* nos informa que Francisco José Pinheiro Guimaraes exerceu o cargo de juiz de paz do 1º Distrito da Freguesia do Sacramento.

escolhidos para tratar das questões teatrais no teatro oficial da corte eram leigos ou ignorantes nas artes, como uma parte da imprensa da época discursava.

Deste modo, justificando sua demissão, Francisco José Pinheiro Guimarães nos conta que quando iniciou sua administração, em março de 1840, a renda dos dois teatros eram 160\$000rs, o que era extremamente pouco, e algumas vezes, o dinheiro das loterias que deveria ser utilizado para o custeio dos teatros, era direcionado para pagar dívidas anteriores (outra questão problemática). Pinheiro Guimarães destaca que esteve convencido de que somente o teatro S. Pedro de Alcântara possuía seis loterias anuais para a sua manutenção. No teatro S. Januário, as rendas não estavam sendo realizadas para seus custeios, mas para a amortização das dívidas da administração anterior.³⁶⁶

Assim sendo, o diretor nos informa que entre os meses de março, abril, maio e junho, recebeu do tesoureiro do teatro, além dos 160rs, uma quantia de 9:470\$000rs a mais, na qual pagou os ordenados atrasados de três meses que totalizavam 13:896\$640rs. Em fins do mês de junho, destacava que a caixa do teatro tinha somente 1:208\$000rs. Tal valor, não pagava os ordenados do mês, que eram de 4:831\$663rs, o que forçou, a dispensa de alguns empregados. Sendo assim, resolveu-se recorrer aos acionistas, exigindo a entrada de mais 25% de suas ações, o que “provocou a bilis de alguns escrevinhadores, que infelizmente são accionistas, os quaes não tem duvidado levantar pela imprensa quantas falsidades, e invectivas, só com o fim de por faz ou por nefas se eximirem de entrar com os ditos 25 por cento”.³⁶⁷ Segundo o diretor, alguns acionistas mais sérios entraram com a quantia, e no mês de julho, o tesoureiro repassou mais uma quantia de 5:000\$000rs, o que completou a folha do mês de junho e pagou as despesas até a data de 31 de julho.

Para falar das contas gerais, Pinheiro Guimarães destacou que de março a julho de 1840, sua administração teve o montante de 39:023\$960rs, e deste todo, só recebeu do tesoureiro 14:310\$000rs, sendo o restante dos rendimentos do próprio teatro. Nos quatro meses de sua administração, “fase de melhoramentos”, argumentava que o teatro enriqueceu bastante, “com rico guarda-roupa e cenários quase completos que podem ser usados em muitas peças”,³⁶⁸ o que faltava quando assumiu o cargo. Foram feitos em sua

³⁶⁶ *Diário do Rio de Janeiro 31 de julho de 1840.*

³⁶⁷ *Ibidem.*

³⁶⁸ *Ibidem.*

gestão 11 benefícios da extração de loterias, 11 pessoas que incluíam artistas tiveram uma espécie “de salario” anual a mais.

Em resposta ao pedido de demissão do diretor, em seis de agosto de 1840 Gabriel Getulio Monteiro de Mendonça afirmava concordar com o orçamento e com as críticas levantadas. Ainda ressaltava, que existia um saldo da sociedade do teatro no valor de “um conto cento e dezoito mil e trinta e um réis”, no poder do diretor, que deveria ser repassado ao tesoureiro, assim como quaisquer outros objetos dos teatros. Para substituir Pinheiro Guimarães foi nomeado o Sr. José Carlos Mairink. Por fim, Monteiro de Mendonça agradecia o “zelo e a honradez” de Pinheiro Guimarães na sua administração dos teatros.³⁶⁹

Entretanto, as finanças destes dois teatros foram muito criticadas. Em 26 de setembro de 1840 é publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, o relatório de Gabriel Getulio Monteiro de Mendonça - então presidente da *Sociedade Theatral* dos teatros, endereçado aos sócios e a imprensa. Neste documento, seguindo o exemplo de Pinheiro Guimarães, Gabriel Getulio também justificava seu pedido de demissão do cargo. Argumentava que devido aos “acúmulos pessoais”, em outras funções, não poderia continuar na presidência da associação, mas que oferecia todos os auxílios à próxima administração.³⁷⁰

Relatando também suas as finanças na organização da associação teatral, Monteiro de Mendonça informava que quando tomou posse na a *Sociedade Theatral*, os ordenados ou salários dos empregados era da quantia de 77:900\$000 anual, e que em 1840, a conta era de 60:339\$984 - valor da última folha do mês de outubro. Entretanto, a arrecadação em sua gestão era de 96:563\$195 - renda para realizar as despesas, pagamentos e a dívida anterior de 17:196\$252, saldando assim, o caixa de sua administração. Mencionava ainda, que deste a criação da *Sociedade* até fevereiro de 1840 arrecadou-se a quantia de 119:163\$800, do qual 32:556\$802 eram de dívidas que entravam nas despesas da sociedade, totalizando 151:720\$602, no qual incluía, o próprio valor da compra do Teatro S. Januário, que foi de 26:650\$rs.

Por fim, abordava que na sua gestão, até do dia 24 de setembro de 1840, a associação conseguiu arrecadar 215:726\$995, renda, que deveria conservar duas companhias no teatro S. Pedro de Alcântara. Em sua opinião, com estes valores, era mais necessário manter à

369 *Diário do Rio de Janeiro*, 06 de agosto de 1840.

370 *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de setembro de 1840.

Companhia de Baile, e por isso, Monteiro de Mendonça manda convidar de Montevideu, o dançarino Felipe Caton e sua esposa que retornam a corte. Lamentava ainda que a sociedade não pudesse contratar uma companhia italiana, devido aos altos custos. No entanto, para favorecer as contas, com a chegada dos artistas franceses a corte, foi possível alugar o Teatro S. Januário à companhia no valor de 500\$000 mensais. Por fim Monteiro de Mendonça justificava que mesmo com este procedimento e com as extrações as loterias ainda assim, a manutenção dos dois teatros necessitaria do auxílio do Imperador.³⁷¹

Os debates sobre as finanças teatrais era uma constante na imprensa. Em 14 de junho de 1841 um leitor no *Diário do Rio de Janeiro* que se identificava como *O Theatrlista*, destacava que bem ou mal o Teatro S. Pedro de Alcântara tinha acumulado suas loterias, junto com as loterias do teatro S. Januário. Para este, a condição deste acúmulo foi justamente para promover espetáculos neste último teatro. Para o leitor, a Companhia Nacional não realizava espetáculos no São Januário, onde só trabalhava a Companhia Dramática Francesa neste ano de 1841.

Para este, o argumento que foi sendo realizado para que estes teatros fossem unidos, numa mesma administração, tinha o objetivo de “não só de progresso d’arte dramática, como conveniente ao público a emulação entre as duas companhias [...] agraciando os dois theatros, que não houvesse monopólio”,³⁷² serviu para abafar justamente as críticas de monopólio do teatro S. Pedro, mas esta “utilidade publica”, não foi realizada, e “o corpo legislativo forão illudido! O corpo legislativo foi completamente enganado! E por quem? E porque meios?”³⁷³. Para este leitor, o Teatro S. Pedro de Alcântara não “tem competidor”, possuindo seis loterias por ano, o que resultava em,

um beneficio de sessenta contos de réis, e mesmo assim este teatro promove maos espetáculos, bilhetes vendidos por mais de uma noite, e toda a sorte de especulação indigna de um estabelecimento agraciado pela nação, [...], e no entanto nem uma só voz se tem levantado contra os administradores d’aquelle estabelecimento;³⁷⁴

371 Ibidem.

372 *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de julho de 1841.

373 Ibidem.

374 Ibidem

O Theatrlista, ainda destaca que com a saída de sete artistas do S. Pedro naquele ano que “ganhavão cerca de um conto de réis mensalmente”, e passaram a trabalhar no teatro São Francisco, “a folha dos ordenados ficou muito resumida”,³⁷⁵ pois, mesmo que o teatro S. Pedro tenha um bom aparato de cenários, este não possui despesas para “manter um corpo de baile”, porque não existe, já que o teatro conserva somente alguns “dançarinos já esteripados”. O leitor questiona: “onde pois, essas grandes despesas? Onde?”.³⁷⁶ Para *O Theatrlista*, se não houvesse o aumento dos bilhetes para o público, seria muito “mais conveniente reduzir o ordenado do diretor a 1:200\$ réis”, do que o valor atual de “5:160\$reis que recebe anualmente? Terminando suas críticas, o leitor destaca o quão é merecedor de proteção o teatro São Francisco de Paula, pois mesmo sem auxílio e sem proteção

seus espetáculos são variados, os dramas bem ensaiados, vestidos à caráter e com riqueza, o cenário muito apropriado à época, e ao logar da acção: [...] o theatro de S. Francisco uma empresa franca, nascente e naturalmente onerada de despeza, [...] e não aumenta o preço dos bilhetes.³⁷⁷

Mesmo com as críticas de leitores como *O Theatrlista*, o que se pode notar é que a companhia artística que se instalasse no Teatro S. Pedro de Alcântara estaria mais bem amparada financeiramente. Era frequente que a administração do teatro S. Pedro tivesse que abrir lista para a compra de bilhetes-ingressos para as apresentações, como no caso específico de três de março de 1842 na peça “*A Degolação dos Innocentes*”, da qual nas três primeiras sessões, o inspetor dramático resolveu abrir uma lista de espera para os camarotes, para a quarta, a quinta e a sexta sessão, o que nos demonstra que o teatro era bem frequentado.

Para além de garantir a entrada de pagantes, justificavam que a lista para compradores de ingressos era para evitar “importuno mercado de bilhetes que o numero excessivo de agiotas affectua ás portas do theatro com grave prejuízo para o público, e muito mais grave ainda para o mesmo theatro”.³⁷⁸ Entretanto, os ganhos e gastos efetivos para

375 Ibidem.

376 Ibidem

377 Ibidem

378 *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de março de 1842.

teatros e artistas são ainda um caminho de pesquisa a ser realizado. São muitas as lacunas para compreender o modo de trabalho e de sobrevivência destes artistas.

Não havia uma regra sobre a extração das loterias que acomodasse definições claras. Deste modo, havia na corte vários debates na Câmara dos Deputados para especificar as loterias, pois existiam loterias para várias funções. Deste modo, o governo aprovou um decreto de nº 357 em 27 de abril em 1844 que visava regularizar a extração das loterias em todo o Império. Na apresentação da nova lei, destacava-se a necessidade de atender “às muitas inconveniências e queixas sobre as loterias”. O mais importante a observar no argumento para a divulgação da lei, era que, diante das questões políticas do período desejava-se desfazer os “inconvenientes contra a maioria”, certamente a maioria política nas províncias.

que se tem manifestado contra a maneira, por que em alguns pontos do Império se extrahem as Loterias concedidas pelas Leis Gerais, e Provinciais; e á necessidade de regular por huma maneira uniforme a extração das mesmas Loterias em todo o Imperio, a fim de não se desacreditar esse meio de favorecer os estabelecimentos uteis com aumento da Renda Publica.³⁷⁹

Pelo regulamento da nova lei, as loterias deveriam ser presididas por uma “autoridade Judiciária ou da Policia”, que caberia ao Governo na corte e aos Presidentes nas Províncias indicar. O presidente da loteria era figura central. Sendo uma autoridade jurídica ou policia que teria a responsabilidade de cuidar das chaves das rotas da loteria e dos prêmios, além de organizar todas as demandas do dia e ser responsável pela fiscalização e manutenção da ordem nos sorteios, seguindo as determinações do Código do Processo Criminal.

Evidencia-se a intenção de regularizar e centralizar as medidas. Sendo as loterias um tributo indireto, visava enfraquecer ou desestabilizar e controlar as loterias que eram realizadas nas províncias. Muitos dos auxílios e melhoramentos urbanos nas províncias advinham das loterias concedidas pelo governo, certamente era mais um embate de forças nos tributos locais. A lei esclarecia as funções do tesoureiro, a fim de evitar as distorções ou falsificações que ocorriam como já indicamos em alguns casos. Neste ano, ainda continuava sendo tesoureiro da loteria do teatro na corte o João Pedro da Veiga que exercia o cargo

379 *Coleção das leis do império decreto de nº 357 em 27 de abril em 1844.*

desde a década de 1830. Tinha a função de anunciar os bilhetes lotéricos, marcar o dia do sorteio, pagar parte dos impostos da extração, zelar para que não houvesse falsificações dos bilhetes.³⁸⁰ Com a nova lei, o tesoureiro seria indicado por um Concessionário da loteria ou das loterias que na corte se reportaria ao Ministro e Secretário dos Negócios da Fazenda e nas províncias aos Presidentes de Províncias. Este receberia “rendimentos certos”, ou a quantia, que fosse acordada com o Concessionário, ficando estabelecido que o tesoureiro “na intelligencia de que tem de fazer todas as despesas com o material, e pessoal da extracção da Loteria”, receberia este valor.³⁸¹

Dias antes da aprovação desta lei, o *Jornal do Comércio* em 03 de abril de 1844 publicava uma resposta do próprio Ministro do Império, ao diretor do teatro S. Pedro de Alcântara que havia pedido a extração das loterias para o teatro. O ministro José Carlos Pereira de Almeida Torres informava que a Sua Majestade o Imperador, recebeu da diretoria do teatro, a solicitação para que o governo prontamente pudesse extrair as doze loterias que faltavam para completar as 24 loterias que o teatro tinha direito. O diretor do teatro pedia para que fossem extraídas as loterias o quanto antes, ou fosse autorizada a realização de hipoteca sobre as loterias (questão nova hipotecar loterias), afim de “assegurar que chegasse dinheiro para socorrer as despesas que são indispensáveis para o regular o andamento do estabelecimento”. Entretanto, a resposta de José Carlos Pereira de Almeida Torres foi negativa e em tom de ironia, destacava em nome do Imperador,

Suposto conserve a diretoria do theatro de S. Pedro de Alcantara o direito à extracção no tempo que para isso for designado das loterias que faltao para complemento da concessão, e possa desse direito fazer o uso que convier aos seus interesses, sem intervenção ou comprometimento algum do governo, não pode todavia por ora determinar-se que sejam prontamente extraídas as mencionadas loterias, nem mesmo estabelecer-se desde já uma ordem regular e inalterável para a sua extracção”.³⁸²

380 Todos os bilhetes com a aprovação da lei deveriam ser cancelados pelo tesoureiro, com numeração. Os bilhetes premiados seriam guardados para conferência. Os papeis do sorteio da loteria deveriam ser azuis e os papeis de loteria dos prêmios na cor banco. Os prêmios poderiam chegar até um conto de réis.

381 *Decreto de nº 357, 27 de abril em 1844.*

382 *Jornal do Commércio 02 de abril de 1844.*

A resposta ao diretor do teatro S. Pedro, na época o José Antônio Thomaz Romeiro, indica-nos alguns problemas, que talvez a nova lei não ajudou a solucionar. O ministro criticava Thomaz Romeiro dizendo que as loterias não eram concedidas para que o diretor fizesse o “uso que convier aos seus interesses, sem intervenção ou comprometimento algum do governo”.³⁸³ Provavelmente esse foi o motivo (verdadeiro ou não) para a desaprovação do ministro. Além disso, informava que administradores, diretores e artistas sabiam das normas do governo. O ministro deixava claro o interesse do governo em podar certa autonomia da classe artística. Infelizmente, não conseguimos localizar a resposta do diretor Thomaz Romeiro.

É unânime na maioria dos jornais da época e nos estudos sobre o teatro nos oitocentos, a questão do financiamento teatral dependente do apoio das concessões do Estado. Entretanto, havia os problemas de gerencia para manutenção dos espetáculos regulares, tanto dos diretores quando do sistema de concessões. Nesta resposta do Ministro do Império vemos que as loterias possuíam “seu tempo de andamento”, e só depois o teatro receberia a concessão em dinheiro. Esta questão provavelmente era corriqueira. O “tempo” da produção teatral era um, e o “tempo” da extração era outro, evidentemente mediado por conflitos econômicos e interesses. Neste interim, empresários teatrais faziam dívidas para manter os teatros e as companhias artísticas em funcionamento.

Depois de quase dois anos de vigência desta nova lei, quando da abertura do Teatro S. Francisco³⁸⁴ em 19 de outubro de 1846, Martins Pena nos seus Folhetins no *Jornal do Comércio* abordaria as questões das loterias e o trabalho do empresário teatral na corte, a exemplo do ator e empresário João Caetano, para a manutenção da atividade artística. Martins Pena ressaltava

A grandes despesas se aventurou o Sr. João Caetano para o pôr nesse estado, contando sem dúvida com as loterias que lhe concedera a câmara dos deputados; havendo-as porém rejeitado o Senado, só lhe pode valer a proteção do público, a que tantos

383 Ibidem.

384 O teatro de São Francisco de Paula, localizado na rua de nome homônimo, no centro do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1838, pelo francês João Vitor Chabry. Apesar de suas modestas proporções, João Caetano nele se instalou em 1841 e, de fato, realizou considerável reforma em 1846. Posteriormente, em 1855, esse teatro passou a se chamar Ginásio Dramático, cujo diretor foi Joaquim Heliodoro. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e saúde, 1938.

direitos lhe dão os seus esforços e o seu merecimento. Má sina persegue as nossas coisas! ³⁸⁵

Neste trecho Martins Pena nos revela a fragilidade da condição do produtor teatral que tinha pela recusa do Senado ficou na mão. Mesmo com a lei de 27 de abril de 1844, que estabelecia regras para todo o império, não era suficiente para atender a todas as demandas, o que nos revela que a estrutura financeira para gerir os teatros era uma questão importante para o governo controlar. Além disso, a relação entre finanças e o trabalho dos artistas da cena, e dos demais trabalhadores atrás da cena ainda está em aberto...

3.2. Vida teatral: os artistas e a cena.

Os artistas que circularam pela cidade do Rio de Janeiro nesse período, atuaram em diversos palcos ao longo da carreira e desempenharam uma multiplicidade de papéis e de funções. A maioria trabalhava em uma companhia, mas existiam artistas solos. Os artistas cumpriam uma espécie de contrato com a diretoria do teatro ou com o empresário da companhia. O artista não era contratado para uma peça, ou uma temporada, mas atuava no teatro ao longo de um tempo, trabalhando em diversas montagens.

Ao longo da vida, o artista podia ter atuado em mais de uma companhia. Ao ficar famoso também ganhava mais margem de escolha e autonomia. Fizemos um levantamento preliminar para ter uma ideia desse fluxo e vimos que apenas entre 1830 e 1834 apareceram 55 nomes diferentes de atrizes e atores nos jornais. A maioria deles, mesmo alguns que na época foram tão conhecidos como a estrela Ricardina Soares e Ludovina Soares, sumiram para a história. Só a memória do mestre João Caetano conseguiu permanência. Muitos homens e mulheres viveram atuando nos palcos do Rio de Janeiro e uma característica dessa classe artística era a diversidade – portugueses, italianos, brasileiros, franceses, brancos, mulatos.

385 GIMENEZ, Priscila Renata. *Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX: questões de uma edição da Semana Lírica de Martins Pena*. 2014. Tese (doutorado) – UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014. p.48.

E o mercado estava crescendo entre 1831 e 1848. Na vida atrás das cortinas na corte do Rio de Janeiro, os artistas que circulavam pela cidade tinham uma responsabilidade com o seu beneficiado, ou seja, estes se viam na necessidade de justificar suas ações perante o público. Cabia ao artista manter o público informado das mudanças de seus espetáculos, dos dias dos seus benefícios, ou simplesmente agradecer pelo apoio financeiro dos assinantes. Havia uma proximidade entre o artista e o público, os bilhetes podiam ser comprados diretamente na casa dos artistas, tanto da loteria para o benefício, como os bilhetes de um dia de espetáculo.

Desta relação não escapavam nem mesmo as grandes atrizes como a conhecida portuguesa Ricardina Soares,³⁸⁶ considerada uma estrela aqui e no além mar. A atriz publicou em doze de agosto de 1831 no *Diário do Rio de Janeiro* seu atestado médico - chamado na época de certidão justa, para justificar a mudança do seu espetáculo por motivo de doença. Neste período, a atriz fazia parte da companhia artística nacional e ressaltava a necessidade do anúncio “afim de poder evitar qualquer increpação injusta que hajão de promover-lhe, em consequência de ter feito já o seu benefício”.³⁸⁷

O cuidado de justificar o cancelamento do espetáculo neste anúncio traz algumas questões: primeiro a necessidade da artista relatar seus ganhos em benefício, tanto para seus assinantes como para o público em geral, pois neste caso, a atriz recebeu seu benefício antes de realizar o espetáculo. Em segundo lugar, a preocupação da atriz com a opinião pública, e por fim, a necessidade de manter uma boa imagem diante do público em geral, pois estabelecer uma relação de confiança entre o público e o artista era essencial para a sobrevivência dos artistas (por causa do benefício) e para a manutenção de sua reputação e de sua fama.

Além disso, esta relação também possibilitava que parte do público pudesse demonstrar seu contentamento ou descontentamento com os artistas. Constantemente nas apresentações, a opinião do público poderia ser expressa com aplausos, assovios, vaias, gritos e pateadas, afirmando assim as críticas quanto à atuação e o desempenho dos artistas. Sendo assim, tanto no anúncio da atriz Ricardina Soares como em outros anúncios dos

386 Em 1830 a atriz fazia parte da Companhia Portuguesa e em 1831 estava na Companhia Nacional como sócia

387 *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de agosto de 1831.

artistas, havia certo receio sobre a possibilidade de despertar raiva na plateia, assim como perderem do público os assinantes dos teatros e seu benefício.

Pode-se perceber um pouco dos bastidores das relações dos artistas com o público no jornal o *Diário do Rio de Janeiro* de 25 de outubro de 1842 quando um leitor identificado como “*Um que frequenta o teatro de S. Pedro*” lamentava-se das críticas de alguns comédicos sobre a obrigação dos espetáculos terem sempre que agradar o público. Para este leitor, caberia ao diretor do teatro e ao inspetor dramático que “honra e justiça lhe seja feita” a procura para agradar o público. Ao artista cabia um papel secundário, pois estes “são empregados no mesmo teatro, e que d’elles tirão a própria subsistência”, cabendo somente aos espectadores o “direito a estas críticas, porêm sempre embaixo da rasão”.³⁸⁸

Interessante nesta passagem a importância do inspetor dramático ou inspetor de cena, pois esta era a figura que segundo Martins Pena ficava no “seu camarim no arco do proscênio” e sendo cargo de poder e confiança “é possível identificar alguns períodos em que ele foi exercido por pessoa ligada por parentesco ao presidente da diretoria, o que deveria ser muito prejudicial para as lides concretas da cena”.³⁸⁹

Este episódio nos possibilita induzir como a atuação do artista era vigiada e reafirmada pela imprensa. Neste embate entre os artistas, a questão da nacionalidade era outra fonte de disputa, pois o discurso antilusitano na época, reforçado a partir do processo de independência, dinamizava as diferenças e os conflitos do teatro como na sociedade, para além de pensar somente na dicotomia rígida entre portugueses e brasileiros como bem destacou Gladys Sabina Ribeiro, é necessário pensar na participação “da gente de cor” tantos nas ruas como no teatro.³⁹⁰

Partindo destas questões, nos idos de 1840 o teatro de S. Januário não era visto como um teatro ideal porque era mais popular segundo um leitor do *Diário do Rio de Janeiro*, identificado como “*Mephistopheles*” que nos informa que “no Teatro S. Januário só devem enriquecer o vocabulário de pretas quitandeiras?!”. Nos anos de 1840 este teatro ficará sendo administrado pela mesma sociedade que administra o Teatro São Pedro de Alcântara, que

388 *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de outubro de 1842

389 RAMOS, Luiz Fernando. *A Arte e o Espetáculo Teatral* In: “*Das origens as Teatro* Org FARIA, João Roberto e GUINSBURG, J. p144.

390 RIBEIRO, Gladys Sabina, *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/ FAPERJ, 2002, p. 290 - 293.

também tinha atores mulatos, o que demonstra que esta classificação tanto de artista como de público que frequentava os teatros não se sustentava na vida artística, mas era um diálogo intenso da imprensa. Também a rivalidade entre artistas brasileiros e artistas portugueses, foi um discurso produzido e debatido pela imprensa. Esta disputa esteve muito associada ao ator Joao Caetano, como símbolo de patriotismo e ator brasileiro, que será tratado a partir de 1840 como “*O Talma Brasileiro*”.

Para muitos críticos, as loterias eram monopolizadas pela Companhia do Teatro São Pedro de Alcântara e este fator impossibilitava a concorrência. Este debate esteve presente tanto nas críticas ou nos elogios sobre o talento dos artistas, ligando o bom desempenho do artista ao recebimento do seu benefício e à sua nacionalidade. Um leitor identificado como *O Brasileiro amigo do governo*, no ano de 1837 já destacava que o monopólio do teatro constitucional, era garantido porque o teatro oficial alimentava a propaganda de uma “sociedade de artistas” que “seduzem o governo com a questão do nacional só para ganhar uma concessão de loteria”.³⁹¹

Muito interessante o leitor identificar a articulação de uma estratégia discursiva, identificando no governo (especificamente na Assembleia) o interesse por esse tema - que era sabiamente, segundo ele, manipulado pelos atores. Portanto, a centralidade do discurso, para a concessão de loterias e benefícios somente para uma dita companhia nacional impossibilitava, segundo o leitor, que artistas estrangeiros pudessem receber o benefício para as companhias estrangeiras, e sendo assim, a falta de disputa entre os teatros favorecia a formação de um “público massado”, pois o governo só deseja “marchar em harmonia com a Câmara”.³⁹²

Interessante à ironia deste leitor, pois por mais que o governo quisesse ter harmonia com o que se passava na Câmara vale destacar que na cidade do Rio de Janeiro não se pode falar de teatro nacional no sentido estrito. Por mais que os empreendimentos teatrais tivessem concessão do governo, as companhias tinham participação de atores e atrizes de diversas nacionalidades, e os teatros podiam ser ocupados tanto por brasileiros como por estrangeiros. Nos diversos jornais que divulgavam as peças ou realizavam comentários era frequente cita o nome dos artistas que seria os beneficiados da noite, no qual uma grande parte eram artistas estrangeiros.

391 *Diário do Rio de Janeiro*, 09 de novembro 1837.

392 Ibidem.

Como destaca o leitor, o teatro era brasileiro só por estar em nosso território, mas este “tem necessidade do estrangeiro”, e sendo assim, segundo *O Brasileiro amigo do governo* a “companhia chamada de brasileira” - apesar de terem artistas portugueses no elenco, não precisa opor-se a uma “graça nacional”, pois bastava resolver a questão de “influentes grandes do teatro”.³⁹³ Estes influentes seriam empresários estrangeiros que “por huma necessidade pecuniária chamão á si o Jovem Artista de quem necessitão para abrir a mão que elles estendem em beneficio próprio”.³⁹⁴ Nesta perspectiva, evocavam-se nomes de artistas tidos como nacionais, para angariar ganhos com as loterias.

Em março de 1835, o jornal destaca uma carta de um grupo de leitores intitulado “*Os Amigos da Verdade*”, em resposta a outro leitor do *Jornal do Comércio*,³⁹⁵ tratado como Sr. Acionista. Este elogiava a atuação da Companhia Portuguesa que ocupava na época o Teatro da Praia de D. Manuel destacando que esta companhia seguia “as doutrinas e a verdadeira escola de moral e virtudes”.³⁹⁶

Para os “*Os Amigos da Verdade*” os artistas da Companhia Portuguesa eram a “*Ara Lusitana*”, além de desejosos por inflamar no público imperial, “o ódio e a vingança”.³⁹⁷ Sendo assim, a recomendação é para que os fundadores do Teatro da Praia se afastassem das “péssimas produções de autores sem nome que tem inundado a Corte”, pois estas peças não foram “escritas por Brasileiros e com assuntos Nacionais”, mas sim empregavam todo seu talento, a arte do desempenho de “peças de estofas”, como a peça “*Heroína Lusitana, D. Nano de Faria, D. Sebastião em África, Nova e Velha Castro*”,³⁹⁸ que em sua maioria eram escritas pelo “famigerado Sr. Camillo José do Rozário Guedes”.

Este autor português era um dos principais autores do período, e teve suas peças também apresentadas no Teatro Constitucional pela companhia nacional, pois nesta época, as peças não eram circunscritas a uma única companhia ou teatro. Havia uma circulação do repertório teatral, e neste sentido, o questionamento destes leitores de que a companhia portuguesa mereceria a “atenção e auxílio do Governo” porque esta era uma “*Barraca de Pinho*”, com um teatro “*único e próprio para a declamação dos fanhosos e gagos*”,

393 Ibidem.

394 Ibidem.

395 Ressaltando para nossa pesquisa também o conflito e disputas entre os jornais.

396 Diário do Rio de Janeiro, 18 de março de 1835.

397 Ibidem.

398 Ibidem.

vislumbrava-se a postura de uma polarização sobre qual das companhias seria a ideal para comandar a arte teatral na cidade, e esta disputa entre os leitores, fundamentalmente tinha como pano de fundo as questões políticas do período.

Neste debate sobre a questão da nacionalidade dois artistas principais em 1835, alimentavam o debate e a curiosidade do público. Um era tido como “*Galan*” – o ator João Caetano dos Santos que segundo “*Os Amigos da Verdade*”, este tinha “abrilhantado a cena da sua Pátria”, com o seu caráter e “patriotismo”. O outro era o ator português Evangelista da Costa, chamado de “*Galan de propriedade*”, pois este quando esteve na corte, ainda jovem, “tinha todas as proporções para o bom desempenho dos seus papéis”, e neste tempo, já atuava com “sua péssima declamação chorosa e enfadonha monotonia”, somente agradava quando se utilizava de muitos recursos exteriores: “tome cabelleira e calções, e entre no seu caráter”.³⁹⁹

Quanto às atrizes, a atuação da atriz portuguesa Ludovina Soares no teatro D. Manoel da Praia Grande era elogiada, entretanto deixa-se claro o surgimento das atrizes brasileiras como a Sr. Estella,

a imortal Ludovina, como Actriz, sem lhe negar o mérito que lhe compete, diremos que em outros tempos em nosso Theatro Nacional apparecêrão outras que em alguns papéis mais agradarão do que ella, e a que presentemente possuímos, a Sra. Estella, se contasse tantos anos de idade quanto a imortal Ludovina conta, exercendo a arte, talvez que hoje a rivalisasse.⁴⁰⁰

A questão da nacionalidade dos artistas destaca-se também na alusão à rivalidade entre os atores portugueses Evangelista da Costa e Victor Porfírio de Borja. Esta rivalidade segundo “*Os Amigos da Verdade*” era porque o Sr. Victor “cuja sciencia se reduz a fazer quatro garatujos sobre a scena, porque de resto he tão pedante e miseravel que nem sabe ler letra redonda”, e por isso, em tom de ironia os leitores destacam que a atuação do ator é tão inimitável e tonto, que se este “morresse em no dia 7 de Abril mais inimitável seria”.⁴⁰¹

Muito interessante associar a atuação do ator com um acontecimento histórico importante, pois se a atuação do ator é ruim e por isso não se pode imitar, da mesma forma

399 Ibidem.

400 Ibidem.

401 Ibidem.

como um fato histórico é impossível de imitação, nesta alusão a Abdicação foi um processo ruim, enfadonho que seria impossível de imitar. A atuação de Victor é “imitável porque é um principiante cheio de defeitos, não só em toda a sua figura como na declamação, [...] e se tem aplauso tem, somente em babuzarias”.⁴⁰² Veem-se como as ações dos artistas eram constantemente tratadas pelos jornais, ora positivamente ora negativamente.

Em fevereiro de 1836 o teatro da Praia de D. Manuel era administrado pela *Sociedade Fundadora*, em sua maioria com participantes da companhia portuguesa, onde novamente estava o ator português Victor Porfírio Borja. Neste teatro, o ator acumulava funções, e quando da sua demissão, a *Sociedade Fundadora* passou a questionar o não cumprimento do ator nas decisões acordadas com os sócios, pois este deveria “entregar os objetos existentes em seu poder, pertencentes à sociedade”.⁴⁰³ A queixa, era porque o artista não havia entregado “as comédias, as farsas e as músicas, que existem em sua arrecadação, como Ensaaiador”.⁴⁰⁴ A administração também destacava que “o referido Dr. Victor tem mais em seu poder huma das chaves do cofre, em que existem dinheiros, cuja chave se lhe confiou como Presidente da ex- junta Administrativa”.⁴⁰⁵

Neste exemplo percebe-se que o ator, para além da atuação cênica exercia outras funções como a de Ensaaiador e participante da administração do próprio teatro. Neste caso, Victor Porfírio Borja, famoso ator português, mantinha sobre sua responsabilidade e cuidados o acesso sobre as peças, ou seja, sobre parte do repertório do teatro da Praia de D. Manuel e também sobre suas finanças o que coloca a posição do artista como figura de destaque, com poder de decisão.

Além destas questões complexas da atuação dos artistas, a mentalidade predominante na época era pensar um teatro imbricado nos valores civilizatórios com a questão do teatro de moralidade ou de costume. Há a necessidade de pensar melhor sobre esta visão por anos predominante na historiografia como destaca Silvia Cristina Martins de Souza sobre a construção do imaginário de um teatro nacional e civilizado em torno do Teatro Ginásio Dramático fundado em 1855, no qual os literatos, em discursos na imprensa viam nesta companhia, e nas comédias realistas, a possibilidade de produzirem uma

402 Ibidem.

403 *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de fevereiro de 1836.

404 Ibidem.

405 Ibidem.

dramaturgia “séria” que iria ao encontro dos ideais de progresso que a sociedade fluminense, tida ainda como “tradicional” precisava superar e promoveu.

Outro ponto característico que observamos nas fontes são as apresentações que eram realizadas para favorecer uma instituição, localidade ou acontecimento. Quando se extraía uma loteria para o teatro, a companhia teatral agraciada reservava uma quantidade de apresentações para alguns setores da sociedade. Uma parte do dinheiro arrecadado dos bilhetes lotéricos iria para um órgão como igrejas, abrigo de órfãos, doentes, estudantes e etc. Não sabemos se as companhias artísticas tinham autonomia para decidir qual instituição agraciar. Pelos anúncios na imprensa nos parece que havia autonomia nesta escolha. Vejamos alguns exemplos.

No dia 25 de junho de 1835 o jornal *o Diário do Rio de Janeiro* publica um convite feito ao Imperador pela *Sociedade Amante da Instrução*,⁴⁰⁶ para assistir o espetáculo em benefício das aulas da sociedade para jovens carentes. Em de 27 de agosto de 1836 a *Sociedade Amante da Instrução* destacou que o objetivo dos benefícios propostos era justamente dar “consciência das vantagens que dos seus esforços tem resultado à juventude necessitada a mocidade indigente”.⁴⁰⁷

Nestes trechos percebe-se a necessidade de demarcar as “lutas simbólicas”, tendo estas apresentações como exemplificação de como a política se teatralizava no espaço público. Tanto por parte da coroa e dos políticos, com as peças em homenagem ao legislativo, como na abertura da Assembleia Legislativa como o “*Drama Liberal*” apresentada em sete de setembro de 1833, são exemplos que destacam como este lugar artístico e espaço social da cidade eram disputados e ressignificados, sendo de fundamental importância para a representação do posicionamento político dos participantes e da política oficial, assim, como para os artistas, entre as Companhias, e consequentemente, entre os teatros.

406 O anúncio destaca que a sociedade teve de lucro com o benefício à quantia de 1: 576\$400. No anúncio a sociedade agradece ao Sr. Camillo José do Rozário Guedes que gratuitamente cedeu seu drama para a representação, ao Srs. Francisco de Paula Brito pelo impresso gratuito de 500 exemplares, do monólogo, que foi recitado. Agradecem a Manoel José da Conceição por fornecer ramos de flores para o Imperador e a Sociedade Cômica do Teatro Constitucional. Dentre os nomes dos integrantes destaca-se João José Dias Camargo, Francisco Travassos da Costa, João C. de O. Guimãres, Francisco do Nascimento Almeida Gonzaga. *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de junho de 1835.

407 *Diário do Rio de Janeiro* 25 de junho de 1835.

Ainda sobre o palco e a cena, em 24 de Janeiro de 1838 um leitor que se identifica como “M.L” no *Diário do Rio de Janeiro* apresentava sua visão dos acontecimentos no dia da apresentação de uma peça realizada em 22 do mesmo mês, no Teatro Fluminense,⁴⁰⁸ chamada “*As Estatuas por Mr. Valli*” - espetáculo de grande sucesso no Europa. Segundo o relato, a peça foi interrompida porque neste dia houve um escândalo, e parte do público, retirou-se antes do final, desgostosos com o desempenho do ator Mr. Valli.

O relato dizia ainda que este era um artista famoso “lhe concederão medalhas de honra”, que se apresentou em Pernambuco e foi bastante aplaudido enquanto que no Rio de Janeiro, o seu espetáculo não foi bem sucedido. O leitor questiona: “por acaso o público do Rio de Janeiro, que tantos homens illustres em sciencias, e bellas artes possui, teriam menos justiça e gosto que o de Pernambuco?”.⁴⁰⁹ Para o leitor, este acontecimento foi um mau exemplo á “classe ilustrada”, ressaltando que se houve uma discordância do público quanto à peça, os discordantes não respeitaram o restante do público que ficou até o final do espetáculo. O leitor ressaltava

Não: os Brasileiros, povo de mérito, e de luzes, que dá passos agigantados para se pôr ao nível da civilização Europeia póde aprovar a maneira, porque tratarão os talentos de Mr. Valli? [...] Aquelles, a quem não convêm este genero de representações platicas póde retirar-se quando quiser.[...] interromper ou impedir o resto da representação, é faltar essencialmente, si não me engano, ás regras da política e da decência, que existem em todos os povos civilizados.⁴¹⁰

Em resposta a este ocorrido, no dia 29 de Janeiro do mesmo ano, outro correspondente identificado como “*Hum dos que não gostarão*” destacava que qualquer indivíduo tem “o direito de assobiar e dar pateadas se o artista não desempenha com talento o que tem prometido”.⁴¹¹ Entretanto, as pateadas são uma “prova de ignorância quando são realizadas sem conhecimento de causa”,⁴¹² e sendo uma prática desaprovada em todos os Teatros, para os homens que tem educação “o melhor meio de mostrar o seu desgosto é ficar

408 Em alguns anúncios se refere ao teatro sem a palavra Constitucional.

409 *Diário do Rio de Janeiro*, 24 Janeiro de 1838.

410 Ibidem.

411 *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de Janeiro de 1838.

412 Ibidem.

em silêncio e não as pateadas”.⁴¹³ Para este leitor quem muito se utiliza deste meio de reprovação são “alguns jovens estovados, ou a gentalha”, pois são estas duas “frações de povo”, que não corresponde à maioria, e por isso, caem em “engano completo, quando quer persuadir que o publico”⁴¹⁴ inteiro quando saiu do teatro nesta noite. Novamente o leitor “*Hum dos que não gostarão*” esclarece ao seu interlocutor destacando que,

Uma meia dúzia de indivíduos não constituem uma maioria, nem devem ser attendidas suas opiniões, quaesquer que ellas sejam; admittindo este principio, não foi o publico em geral [...] porem sim aquelles que forão ver o que não comprehendião, e que insultam o artista, que não podião apreciar;⁴¹⁵

Ainda sobre o espaço das críticas, em 28 de maio de 1842 um leitor que se identifica como “*Sabbado*” no *Diário do Rio de Janeiro* inicia seu texto afirmando que “o infalível para o progresso e melhoramento do teatro é o gosto da nação por os divertimentos dramáticos”, para “a vida theatral”.⁴¹⁶ Segundo o correspondente, não falta público na capital, pois este “frequenta com avidez, e que por consequência se tome por elle o maior interesse”.⁴¹⁷ Entretanto, o interesse do leitor é saber porque “o nosso theatro não possa progredir”. Entre alguns pontos que impede este progresso o leitor destaca:

A carestia dos excelentes actores não anima, é verdade, os compositores dramáticos, porque é certo que o successo de qualquer drama depende muitas vezes do modo porque é desempenhado”, [...] Por outro lado também se poderá dizer que a falta de aprimoradas composições concorre para a inercia dos actores”.⁴¹⁸

Pensando na atuação, o leitor “*Sabbado*”, aponta que para esta profissão é preciso ter muitas qualidades, entre elas os “dons naturais” e “outras que são filhas do estudo e da

413 Ibidem.

414 Ibidem.

415 Ibidem.

416 *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de maio de 1842.

417 Ibidem.

418 Ibidem.

aplicação”. Neste ponto, este leitor concorda com o outro crítico “*Um verdadeiro fluminense*” sobre a necessidade de formação e de talento. Como exemplo, é citado o caso do ator Frances Kain “que a grande reputação soube alcançar”. Este tinha inicialmente “uma voz surda e rouca que parecia mais gaguejar que declamar, mas que a arte tudo soube corrigir”.⁴¹⁹ Para o leitor “*Sabbado*” a arte também soube corrigir o modo como o ator Frances Kain se vestia e o seu comportamento, passando este a vestir-se “sempre ao modo o mais elegante que parecia que as havia modelado á face das estátuas”, pois para se tornar um bom ator, “digamos que é esta umas das dificuldades que nossos atores devem tratar de vencer” e o leitor aconselha:

O actor por maior que seja o seu jenio. Por mais adequada que sejam os seus dotes naturaes, e por vastos que sejam os seus conhecimentos dramaticos, jamais poderá tirar grandes vantagens da sua arte se não estiver possuído e interessado pelo carácter que está representando. As palavras são os signaes das nossas ideás, porém se ellas forem recitadas inconsideradamente só com a mira no estúpido galardão de saber o papel e argumental-o de cor, como os rapazes argumentão na escola a taboada produzirão por certo nos ouvintes, não a impressão do sentimento, mas o aborrecimento que sempre nos causa um tagarella. Além de que é sabido que há tal nexos entre certos sentimentos e o meio próprio de os declamar.⁴²⁰

A peça de destaque para este crítico era “*O Marquez Marceneiro*”, apresentada no Teatro S. Pedro de Alcântara. Um drama “regular e dialogado”, com um “enredo simples” que se desenvolve de modo “gracioso e natural”. Para o leitor, o ator Sr Monteiro mostrou ter “muita habilidade”, e que na “cena do roubo dos castiçaes, muito divertio a platéa”; enquanto o ator João Caetano no papel de Augusto - “o vimos representar com estudo e pretenções de bom actor”, no entanto, nas ultimas cenas, o ator fez “braceja a torto e a direito”;⁴²¹ ou seja, fez muitas graças.

Em seguida, referindo-se ao ator Sr. Paula, nos informa que quanto ao caminhar, este ator “sempre procurou ter cuidado em todas as cenas”, mas infelizmente pecava na pronúncia das palavras, e “precipita-se, confunde a pronunciação, e de duzentas palavras

419 Ibidem.

420 Ibidem.

421 Ibidem.

deixa ouvir cincoenta se tanto”,⁴²² além disso, o ator “fala muito alto”. Por fim destacava a atuação do Sr. Germano, que mostrou-se muito “corriqueiro” e para um outro ator (não cita o nome) que representou o papel de Julio, este deve mudar de vida, fazer um “officio qualquer, não lhe achamos se quer uma orelha de cômico”.⁴²³

Pensando sobre a atividade e a prática da atuação na corte, em 1837 o principal ator e empresário teatral brasileiro da época, João Caetano dos Santos, então com 29 anos, publicou seu primeiro livro na tipografia Imperial de Paula Brito, dedicado ao seu pai, chamado *Reflexões Dramáticas – para uso dos candidatos que se dedicam a cena*. Nas palavras de João Caetano, a obra visava expor “o fruto de minhas fadigas” que “nascidas unicamente da vontade de acertar, e não só meu talento”, desejava expor sua vivência de homem de teatro até então, como obra didática, para a possível formação ou utilidade aos que “dignardes acolhe-las”. Adentrando em sua obra e em diálogo com o que já foi exposto, no prólogo o ator informava para seu público leitor e teatral que,

O Teatro tem sempre existido entre nós em um total abandono, quando todas as Nações cultas, se tem esmerado em aperfeiçoa-lo, e protegê-lo, regulando por ele a sua civilização: deixarei de trazer, a memória séculos passados, em que os Gregos, e Romanos tanto amarão a cena, e honrarão seus Atores, que não só elegeu um deles por seu Embaixador, como até sempre os contemplarão na classe dos primeiros homens da Sociedade ilustrada; com tudo não deixarei de lembrar modernos tempos, em que o imortal Talma o primeiro Ator Trágico recebeu do Grande Napoleão tanta preferencia, que lhe mereceu o título de Amigo. E mesmo a França protege seus Teatros como monumentos indeléveis de sua ilustração: tais honras, e prêmios bem poderiam os Atores Nacionais ter adquirido, se fosse possível, que se exercesse qualquer Arte sem se conhecerem as regras, e fundamentos, que a baseiam;⁴²⁴

Sobre a relação do controle do espaço do teatro, formação dos artistas e dos conflitos internos entre diretores e atores, no jornal *Diário do Rio de Janeiro* em 11 de setembro de

422 Ibidem.

423 Ibidem.

424 CAETANO, João, 1808-1863, *Reflexões dramáticas para uso dos candidatos que se dedicam a scena*. Rio de Janeiro: Na Typographia Imparcial de Brito. 1837. In Acervo Digital Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin USP. Coleções Folhetosin https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3837/1/018746_COMPLETO.pdf Acesso 14/07/2017.

1841, o inspetor dramático José Antonio Thomaz Romeiro ressaltava que um dos benefícios da gestão do diretor Luiz Manuel Alves de Azevedo (o mesmo que demitiu João Caetano), é que se têm liberado o teatro da “insubordinação no que tem sido secundado pelas nossas autoridades policiais”, porque alguns atores com “gênio trafico não querem suportar superiores”.⁴²⁵

Neste relato, os “atores modernos”, são insubordinados e mesmos atores antigos como Victor Porfírio de Borja seguem o exemplo de “seus camadaras”. Para o inspetor, havia um modo novo e um modo antigo do ator se comportar. Esta afirmação expressava o sentimento de uma ruptura ocorrendo na pratica de atuação. O inspetor dramático afirmava que um dos elementos para que se melhore o teatro é exigir o “cumprimento exacto da escriptura de cada um dos actores, e o respeito, consideração e bem entendida obediência da parte d’estes Srs, para com as autoridades que dirigem a administração”.⁴²⁶

Sendo assim, José Antonio Thomaz Romeiro, inspetor dramático do teatro S. Pedro de Alcantara, procura tratar todos os atores “com civilidade, melindre e respeito”, e esta reciprocidade tem sido compartilhada por quase todos os atores, exceto pelo ator Victor Porfírio de Borja, que também era ajudante de inspetor dramático e que apresentou um “comportamento insólito” na Caixa do Teatro, provocando a “agitação e desordem”, e por isso, o inspetor pede ao diretor do teatro medidas repressivas ao ator,

contra este gérmem de desordens, e a que julgo imediatamente necessária é a proibição da entrada d’este individuo na caixa do theatro, salvo nos dias em que for chamado a ensaio ou representação; e lhe seja intimado judicialmente que se n’estes dias desatender ou por qualquer maneira cometer algum acto de insobordinação, e desacato, que lhe serão impostas as penas que regulão a policia dos theatros.⁴²⁷

Estas medidas, como destaca o jornal, foram aceitas pelo diretor Luiz Manuel Alves de Azevedo, para evitar que no futuro

⁴²⁵ *Diário do Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1841.*

⁴²⁶ *Ibidem.*

⁴²⁷ *Ibidem.*

se reprodução semelhantes cenas, que só tendem a promover a desordem”, e sendo assim fica “proibida a entrada de Victor Porfírio de Borja na caixa do teatro, e que “só n’ella terá ingresso nas ocasiões de ensaios e representações”, quando para isso o ator for avisado.⁴²⁸

As disputas internas entre atores, diretores, empresários e conflitos com o público eram de muitas ordens. Vê-se claramente como iam sendo compartilhadas nos jornais impressões críticas sobre a atuação nos palcos e sobre os espaços que os atores poderiam ter dentro do teatro, assim como as disputas entre as autoridades. As histórias que se passavam nos palcos certamente eram ingrediente importante na construção e na disputa por uma memória coletiva. A partir de 1843, as questões financeiras e artísticas irão perpassar por outros discursos propostos pela instituição do Conservatório Dramático que passaremos a analisar em seguida, como mais um dos elementos importantes no complexo entendimento da vida teatral nos oitocentos da corte.

428 Ibidem.

CAPÍTULO 4 - O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO.

O Conservatório Dramático terá por seu principal instituto e fim primário – **animar e exercitar o talento nacional** para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias – **corrigir os vícios da cena** brasileira, quanto caiba na sua alçada – **interpor o seu juízo sobre as obras**, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenha subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente **dirigir os trabalhos cênicos** e chamá-los aos grandes **preceitos da Arte**, por meio de uma análise discreta em que se apontem e **combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.**⁴²⁹

O desejo de “animar e exercitar o talento nacional” na década de 1840 passava pela institucionalização e normatização da produção teatral. A intenção era promover os “melhoramentos dramáticos”, e uma escola de “bons costumes” que passava pela valorização da língua nacional e correção dos “vícios da cena” em um esforço para diminuir parte do repertório de peças estrangeiras encenadas na corte.

A preocupação política era sobre o repertório teatral heterogêneo que continuava chegando à corte com diversos temas que poderiam ser contrários aos interesses do governo, neste momento de intensa agitação política e social, sobretudo na França, diante das ideias revolucionárias com as quais o repertório teatral romântico dialogava. Sendo assim, era fundamental avaliar quais peças teatrais “oferecer às provas públicas” para exibir ao público da corte. Tais princípios aparecem sintetizados em 1843 no projeto do Conservatório, mas não era, entretanto, uma preocupação nova.

Os homens de letras na corte do Rio de Janeiro empenhados na criação do Conservatório Dramático Brasileiro tiveram como inspiração para suas ideias os debates teatrais e os exemplos das experiências das entidades culturais europeias, sobretudo de Paris, mas também de Lisboa como modelos que pudessem favorecer a política cultural do Império do Brasil.

⁴²⁹ Ver atas registradas a partir de 1843 do Conservatório localizadas no Arquivo Nacional, no Fundo 46,5,7 1840-1849 - *Papéis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório*.

O Conservatório de Paris fundado em 1795 foi a instituição fundamental para “forjar” conceitos e debates práticos e teóricos sobre dança, música, teatro e formação de artistas, consolidando um padrão cultural, além de divulgadora dos ideais civilizatórios franceses que se almejavam universais. Especificamente para as artes dramáticas, o Conservatório de Paris defendeu os princípios clássicos da interpretação, cujo mote era a formação do artista dramático para um “pensamento e ação estético de idealização, e enobrecimento da realidade”.⁴³⁰

O Conservatório Geral de Arte Dramática de Lisboa⁴³¹ criado em 1836, durante o governo de D. Maria II (1834-1853), no auge das reformas do teatro português, também foi influenciado pelo conservatório francês. A partir dos anos 1840 a instituição passou a se chamar Conservatório Real de Lisboa,⁴³² e sob a organização de Almeida Garrett (1799-1854) que era também Inspetor-geral dos teatros e dos espetáculos Nacionais, tinha por objetivo geral promover uma reforma para implantar um teatro político-pedagógico com caráter nacional que serviria como “uma escola de bom gosto, que contribuiria para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa”.⁴³³

A proposta do teatro romântico e historicizante de Almeida Garrett além de educar moralmente o público visava inovar nos aspectos do drama para tentar superar o repertório e os princípios teóricos que vinham da França e da Itália que comandavam a cena lisboeta.⁴³⁴

430 FARIA, João Roberto, *O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira*. Revista Sala Preta.USP-ECA.Vol.10, 2010.

431 No decreto de D. Maria II em 1840 entre os membros nomeados destacamos - Adriano Ernesto de Castilho, Alexandre Dumas, Alexandre Manzoni, Alfredo Devigni, Briccolani, O Conde de Linhares, Ferdinand Deniz, Francisco Adolpho de Varnhagem, Francisco Xavier d’ Almeida, Henry Hertz, José da Silva Mendes Leal Junior, Rubini entre outros. Dentre as participantes mulheres podemos citar Julia Grizi Ver *Arquivo da Torre do Tombo* online <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=3920205>. Visto em 03/01/2018. As 10h36 minutos.

432 A instituição visava o ensino das artes, na tentativa de incentivar a dramaturgia portuguesa e na formação de artistas nacionais. Foi integrada via decreto para este fim a Escola Dramática ou de Declamação, com divisão para a tragédia e a Cômica. Declamação aplicada à lírica e Declamação oratória. Também se juntou a escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial e a escola de Música. Ver Instituto Camões–Conservatório Nacional http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal/instituicoes/conservatorio-nacional-dp17.html#_Wk2d- FWnHIU. Visto 04/01/2018 às 03h21.

433 MÜLLER, Christoph, NEUMANN, Martin *O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Ed. Colibri/Instituto Ibero-Americano (Berlim), Lisboa, março 2015 p.08

434 A tentativa de “restauração do Teatro Portugues” advinha dos debates teóricos da literatura dramática desde o segunda metade do século XVIII com o movimento dos Arcades que pensavam as questões clássicas da retórica, poética, e das regras do bom gosto e das teorias do sublime. Ver Müller, Christoph, Neumann, Martin “*O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*” Ed. Colibri/Instituto Ibero-Americano (Berlim), Lisboa, março 2015.

Também em Lisboa havia uma preocupação com o repertório teatral estrangeiro. O teatro estava no centro do debate no qual se repensava suas funções e suas características.

Partindo destas inspirações, o Conservatório Dramático Brasileiro na corte do Rio de Janeiro em 1843 pretendia ordenar em torno de si, ou seja, em torno dos homens de letras⁴³⁵ e não somente da polícia, a prática da censura teatral. Era por meio efetivo da censura que a associação imaginava “dirigir os trabalhos cênicos” para tencionar um espaço de aprendizagem para uma dramaturgia nacional. Buscava-se a formação para um “gosto teatral”, e a necessidade de “interpor o seu juízo sobre as obras”, e os diversos gêneros teatrais encenados.⁴³⁶

A imprensa na corte abordava estes assuntos desde o final dos anos 1820.⁴³⁷ Debate que será aprofundado com o movimento romântico e reforçado ao longo do Segundo Reinado. O consenso entre os homens de letras partia da ideia de que o espaço teatral e a cena cumpriam “naturalmente a jurisdição de o teatro ser um tribunal que decide sem agravo as questões de bom gosto e bom tom”.⁴³⁸ Porém, o que atrapalhava que tais demandas fossem realizadas era “a falta de bons cômicos” na corte, dificultando a possibilidade de um “teatro nacional”, segundo o redator do periódico *O Espelho Diamantino* Julio Floro das Palmeiras em 1827, que ao aconselhar o diretor do teatro S. Pedro de Alcântara na época para que fosse amenizada a dependência de artistas estrangeiros, sugeria que se deveria,

alistar jovens indivíduos de ambos os sexos, em os quais haveria disposição pessoal, e intelectual vivacidade, determinando lhes hum ordenado decente, e animando - os com esperanças para o futuro de entrar a posse, conforme o seu talento, de empregos e vantagens iguaes áquelles de que se goza nas companhias estrangeiras.⁴³⁹

435 A expressão “homens de letras” era utilizada para indivíduos que faziam parte de uma elite letrada.

436 Ver as atas registradas a partir de 1843 do Conservatório localizadas no Arquivo Nacional, no Fundo 46,5,7 1840-1849 - *Papéis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório*.

437 *Espelho Diamantino* de 1827 e 1828, *Periódico de Política, Literatura, belas artes, teatro e modas*, dedicado as Senhoras Brasileiras que circulava quinzenalmente, já se fazia referência à noção “teatro nacional” pensando em uma atividade teatral articulando autores, artistas, público e língua nacional. Para este jornal o que impossibilitava um “teatro nacional” era justamente a falta de formação profissional,³⁶⁰ pois, faltava “bons cômicos”, baixos salários e subsídio para as companhias artísticas italianas e francesas. Publicava matérias também em francês e era impresso na tipografia do francês Pierre Plancer na rua do Ouvidor e circulou entre 1827e 1828. Hemeroteca Digital. BN. RJ.

438 Ibidem.

439 *Espelho Diamantino* de 1827 e 1828, *Periódico de Política, Literatura, belas artes, teatro e moda*. Edição 0002 outubro de 1827. Hemeroteca Digital, BN. RJ - <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>.

Entendia-se que a noção de um “teatro nacional” não se resolveria apenas a partir da existência de um edifício teatral. O conceito equivaleria em pensar mudanças no repertório e na atividade teatral, sobretudo na formação dos artistas, para que estes pudessem colocar na encenação “elementos patrióticos”, como indicava Evaristo da Veiga no *Aurora Fluminense*.⁴⁴⁰ O que certamente iria auxiliar na formação dos costumes no intuito de “civilizar”, “educar”, formar um “gosto” pelas artes e “moralizar” a sociedade. Estas ideias aparecem nos artigos orgânicos do Conservatório Dramático em 1843,⁴⁴¹ e praticamente foram reproduzidas e reafirmavam os argumentos debatidos nos anos 1820.

Ainda no *Aurora Fluminense* em 1827 ao realizar uma crítica da peça *Zulmira*, de Antonio Xavier de Azevedo encenada no Teatrinho da Rua dos Arcos,⁴⁴² Evaristo da Veiga afirmava que da “nação escorrem as rendas públicas”, e mesmo assim, não existia “teatro nacional” justamente pela falta de uma escola na “arte de declamar e na pureza da linguagem nacional”.⁴⁴³ Reforçava-se a ideia de que fundar um teatro nacional requereria uma escola, uma instituição ainda por ser criada. Também Julio Floro das Palmeiras no *O Espelho Diamantino* reconhecia que o teatro era uma “escola de costumes”, um “verdadeiro espelho para a vida”,⁴⁴⁴ ou seja, o palco não seria somente espaço de diversão, mas também de educação moral para propagar um estilo de vida.

Teatro e moralidade dos costumes davam o tom do debate sobre o que se entendia como uma das finalidades do teatro no século XIX. Contudo, o nó desta construção advém das questões teatrais da filosofia ilustrada, cujo impasse era saber se o potencial da

440 *Aurora Fluminense*, 22 de Fevereiro de 1827. Hemeroteca Digital BN. RJ.

441 Os estudos sobre o Conservatório Dramático Brasileiro estabelecem duas fases - Primeiramente de 1843 até 1864 em seguida de 1871 até 1897.

442 Este teatro foi criado em 1829 na Rua dos Arcos e reformado em 1832. Criado por uma sociedade de artistas, uma associação privada para fins culturais, possuía na fundação 50 sócios e tinha por objetivo a “recreação de seus membros por meio de representações de cena perante os convidados”. Com a reforma de 1832, segundo o *Jornal do Comércio* em 29 de agosto de 1832 este teatro abrigaria em torno de 500 convidados. Nas tribunas acomodaria entre 160 a 200 pessoas. In: CARDOSO, Lino de Almeida. Op.Cit. p. 312.

443 *Aurora Fluminense*, 22 de Fevereiro de 1827.

444 *Espelho Diamantino*, *Periódico de Política, Literatura, belas artes, teatro e moda*. Edição 0002 outubro de 1827.

encenação teatral “serviria para o aprimoramento da moralidade do homem”,⁴⁴⁵ para o seu autoconhecimento e formação do “gosto” teatral, partindo dos debates estético-políticos conflitantes, propostos por Voltaire (1694 -1778), Diderot (1713-1784) e Rousseau (1712-1778).

Entrava em cena a compreensão do poder político e dos homens de letras de que tanto a política, quanto o debate estético, articulavam interesses e demandas sobre o trabalho dos artistas e sobre as escolhas das convenções teatrais, como a tragédia, a comédia, o drama, melodrama e demais composições. Noções estas que possibilitaram o entendimento de uma “eficácia moral” ao teatro, pois “o nervo do debate diz respeito ao poder pedagógico da cena teatral”.⁴⁴⁶

Esta formação moral pedagógica do novo público “burguês” que adentrava o século XIX e que gozava de um novo estilo urbano, com valores liberais, enfrentavam a “necessidade de manter na encenação teatral a prática social da modéstia”,⁴⁴⁷ ancorada em razão do compromisso com a “cultura elevada da era do Iluminismo”. Parte da sociedade europeia ainda praticava o “exercício da virtude moral” e tinham a crença de que este era o modo suficiente para “tornar a pessoa um honnête homme”, ou seja, “um cidadão decente, bem educado”, que se queria universal.⁴⁴⁸

Este estilo cultural padrão deveria manter o “espírito” cidadão e moralizante. Para tal fim, dever-se-ia ter o controle sob as formas de expressão do repertório teatral tanto na Europa como no Império do Brasil mesmo que por motivos diferentes. Sendo assim, parte dos homens de letras que compartilhavam da “sociedade do espetáculo” e do poder político,

445 MATTOS, Franklin, *A querela do teatro no século XVIII – Voltarie, Diderot, Rosseau*. In Revista, *O que nos faz pensar*. Puc-Rio nº 25, agosto, 2009.

446 Franklin de Mattos destaca que Voltaire (1694-1778), o maior dramaturgo francês do tempo, permaneceu nos limites da poética e do teatro clássicos, cujas grandes referências eram a tragédia e a comédia do século anterior. Diderot (1713-1784) ultrapassou tais modelos e contribuiu para fundar um novo gênero, o drama. E Rousseau (1712-1778) desqualificou tanto a tragédia quanto o drama, considerando-os como simples figuras do teatro moderno, cena privatizada que, segundo ele, *separa* os homens, ao invés de os *reunir*, como na Antiguidade. O que precisamente estava em jogo na controvérsia que dividiu os três maiores filósofos franceses do século XVIII? O nervo do debate diz respeito ao poder *pedagógico* da cena teatral. Voltaire e Diderot acham que o teatro não é apenas diversão, mas é também um poderoso meio de educação, e discordam apenas sobre o modo de tornar mais eficaz esse instrumento. Jean-Jacques Rousseau afirma que tal convicção é ilusória, que o teatro não tem esse poder e só faz espelhar as paixões de seu público. Ver – Mattos, *A querela do teatro no século XVIII – Voltarie, Diderot, Rosseau*. In Revista, *O que nos faz pensar*. Puc-Rio nº 25, agosto, 2009.

447 DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro- Graal, 1986. p.180-181

448 Ibidem, 180-181.

viam como inadequado que as ações ou modelos de vida vivenciadas pelas personagens em cena, fossem referências de identificação, sobretudo para as “classes inferiores”, que também era público frequente e possuía seus gostos teatrais e suas próprias expressões.⁴⁴⁹

Além disso, o tema da moralidade no teatro se ampliaria na conjuntura dos “nacionalismos” e dos “romantismos”, no qual, o enfoque- padrão nesta “era revolucionária”⁴⁵⁰ era que as ideias do romantismo atingissem a “classe média” europeia, que, ainda “a-romântica” em sua maioria, conservavam nos seus padrões culturais “os valores aristocráticos do século XVIII, de orgulho moral e valores religiosos pendentes a moderação”,⁴⁵¹ o que indicava ainda, uma convivência cultural entre dois mundos.

Mesmo partilhando de “dois mundos”, o alargamento do movimento romântico nas grandes capitais da Europa permitiu que as salas de espetáculos se caracterizassem como “um fórum importante às lutas pela abertura do espaço público para a liberdade”.⁴⁵² Porém, a maioria dessas iniciativas foi perdida graças à estreita vigilância do Estado via a censura das peças, tanto pelo conteúdo moral e religioso, como por abordagens políticas e problemas econômicos. Sendo assim, o teatro configurou-se como um espaço social urbano de “status incerto entre público e privado, político e doméstico, coletivo e individual – um local comprometido de modo desigual, segundo a atmosfera própria do teatro e do bairro considerado ou em função dos contextos políticos”,⁴⁵³ aspectos igualmente relevante para pensarmos o teatro na corte do Rio de Janeiro.

Observamos que na apresentação dos artigos orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843 justificar-se-ia sua criação para por em ação os “**grandes preceitos da Arte**”, para “**combater os defeitos da cena**” e indicar “**os métodos de os emendar**”, a atividade teatral da corte. Os sócios procuravam recriar os meios para moralizar e promover o progresso nacional por meio das artes, e do teatro em particular.

Cabe-nos questionar como foram constituídas as redes de relações entre os membros do Conservatório que puderam se conjugar como os porta-vozes de um projeto, com “certa

449 CHRISTOPHE, Charle, *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012. p.257

450 HOBBSAWM, Eric. J. *A era das revoluções*. 23ª.ed. São Paulo: Paze Terra, 2008. P 375.

451 Ibidem, p. 375.

452 Op.cit ... *A gênese da sociedade..* 2012. p.255.

453 Ibidem, p.255.

união”, na intenção de promoverem um teatro que também será meio proposital para tratarem dos interesses individuais e ao mesmo tempo, favorecer mesmo que simbolicamente, a formação do Estado-nação.

Este projeto cultural de modo abrangente atrelava-se ao longo processo de nacionalização das artes, assentado no projeto conservador de integração do centro-sul do país, principalmente depois do golpe da Maioridade. A construção de uma “consciência de uma distinção indenitária nacional”⁴⁵⁴ permitiu a integração territorial de algumas províncias e política entre 1840-1850, que certamente poderá ser notada mapeando a circulação dos repertórios teatrais e da censura entre as províncias e a corte.

Assim como na Europa, onde muitas instituições ainda eram arraigadas ao despotismo ilustrado do século XVIII, mesmo com ideias novas propostas pelas múltiplas interpretações sobre o liberalismo. Também no Império do Brasil, os homens de letras acreditavam que para civilizar um “povo bárbaro” passava pela tutela das instituições culturais e políticas, o enquadramento do que se compreendia ser o “bom cidadão brasileiro”. Sendo assim, o plano interno da Corte era “o melhoramento do teatro” agora proposto pelo Conservatório que fazia de modo simbólico, e procuraria de modo concreto - a atuação da censura.

Apoiado no Estado que impunha à atividade teatral “seu código administrativo e, por consequência, suas condições de existência e de funcionamento”,⁴⁵⁵ o Conservatório Dramático Brasileiro - espaço oficial de censura produzida nas suas fronteiras entre o público e o privado, um *discurso performativo*, pois, esta nova associação, de modo complexo e diverso, funcionava como lugar de *performance*,⁴⁵⁶ visto que, estabelecia em seus estatutos regras indiretas para o trabalho dos artistas, procurando delimitar a ação criativa e as de cunho mais político.

Os meandros das articulações entre as leis e as atividades artísticas que terá no discurso e na prática dos exames das peças a atuação e a visão de mundo dos seus sócios,

454 DIAS, Maria Odila da Silva, *A interiorização da metrópole e outros estudos*. São Paulo, Alameda 2ª edição, 2009.

455 ARÊAS, Vilma S. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo, Martins Fontes, 1987. P.29

456 BOURDIEU, Pierre. *A força da Representação*. In *A economia das trocas linguísticas*. SP: EDUSP, 1998. p.111

definiam tanto para os teatros como para o próprio Conservatório um espaço símbolo de “atos de magia social” na corte. Bourdieu explica-nos:

O ato de magia social de tentar dar existência à coisa nomeada será bem-sucedido quando aquele que o efetua for capaz de fazer reconhecer por sua palavra o poder que tal palavra garante por uma usurpação provisória ou definitiva, qual seja, o poder de impor uma nova visão e uma nova divisão do mundo social *regere fines, regere sacra*, consagrar um novo limite.⁴⁵⁷

O *discurso performativo* compreendido de modo plural, mesmo partindo de uma instituição oficial precisava de sua equivalência social de autoridade, e é na prática da censura e nos conflitos de jurisdição com o Chefe de Polícia da corte e nos debates com a crítica na imprensa, e embates entre seus sócios, que o Conservatório de 1843 até 1868 irá investir fôlego na busca por um lugar privilegiado político e artístico na corte.

Portanto, nos limites “das fronteiras” entre o espaço oficial e o não oficial, entre a ação da polícia nos teatros da corte e o Conservatório, questionamos como a partir de 1837⁴⁵⁸ com as mudanças do Regresso e o esforço de centralização política irão ser reforçadas as ideias para a centralização cultural, que desembocará nos debates sobre a formação de uma comissão de censura em 1837 que terá concretização em 1839, para enfim, a criação oficial do Conservatório em 1843.

A atuação censória levando em conta não somente as ideias propostas para a sua criação, mas as relações entre seus participantes, dentro do “espírito associativo” da época, das benesses e dos prestígios de participarem de uma instituição cultural, assim como os conflitos e debates influenciados também pelas revoltas dos anos 1840 é o que buscaremos analisar neste capítulo.

Não cabe esmiuçarmos as várias associações culturais e políticas existentes,⁴⁵⁹ entretanto, é importante mencionarmos que estas organizações em sua maioria eram de

457 Ibidem. p.111.

458 Momento em que a coroa retoma alguns espaços públicos para a reafirmação da soberania monárquica, no âmbito social, como por exemplo, o retorno do nome da sala oficial de espetáculos para Teatro São Pedro de Alcântara logo após o decreto da Maioridade.

459 Podemos citar algumas associações desde a década de 1820 como a *Grande Oriente Brasileiro* com participação importante de Gonçalves Ledo e Januário da Cunha Barbosa, entre outros, *A Sociedade dos Pintores* do Rio de Janeiro de 1827, com participação de Francisco Pedro do Amaral e de José Feliciano Fernandes Pinheiro, que seria o primeiro presidente do IHGB 1838. *Sociedade Auxiliadora da*

caráter privado e civil - existiram associações públicas,⁴⁶⁰ e todas cumpriam funções públicas. Funcionavam como estratégias políticas que visavam debater ou apoiar outras instituições ou grupos, como a igreja, o teatro, a cadeia, orfanatos, caridade, escolas e etc, para garantir “melhoramentos” de suas funções, diante da carência de recursos ou da necessidade de desenvolver as estruturas para a ampliação dos espaços públicos da corte.⁴⁶¹

Este “espírito associativo” criou uma noção de que estes espaços eram inclusive lugares de instrução, reunião, leituras, atualizações e ambiente de lazer. Forma de coletividade diversa que promoveu e possibilitou construir identidades políticas e culturais, sobre o entendimento de nação, muito importante na época. É nesta ambiência que o Conservatório Dramático Brasileiro foi idealizado e gestado.

Além disso, os homens de letras que atuaram no projeto do Conservatório Dramático participaram de outras associações culturais do período, que se relacionaram com os ideais do “nacional”, moralidade e civilidade, como a antiga *Academia Imperial de Belas Artes* fundada em 1816, fruto da missão Francesa, que na segunda metade do século em 1856 contaria com a presidência de Araújo Porto Alegre, que era membro do Conservatório Dramático, do Conservatório de Música e do importante *IHGB*.⁴⁶²

Indústria Nacional - Januário da Cunha Barbosa também participava. *O Instituto Fluminense de Agricultura. Sociedade Jovial Instrutiva, Sociedade Federal do Rio de Janeiro*, diretor Ezequiel Correia dos Santos, os grupos da maçonaria que muito desde homens de letras da época participavam.

460 Associação pública – A *Sociedade Philomática* de 1832. A *Sociedade Philantropica Liberdade Constitucional* de 1833. Ver MOREL, Marco, *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2010.

461 Op.cit MOREL, Marco, “*As transformações dos Espaços Públicos...* BARATA, Memória – Unicamp, s/d. *Maçonaria, sociabilidade ilustrada e Independência (Brasil, 1790-1822)*. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH Unicamp, 2002. SILVA José Luiz Werneck da, *A Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (1827-1904) na formação social brasileira: a conjuntura de 1871 a 1877*. Dissertação de Mestrado. 2 v. Niterói: ICHF –UFF 1979. Alexandre Mansur. *Luzes e sombras: a ação da Maçonaria brasileira (1870-1910)*. Campinas: Editora da Unicamp. 1999.

462 Sobre o IHGB, GUIMARÃES Lucia Maria Paschoal. *Debaixo de Imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto e Geográfico Brasileiro (1838-1889)*. Revista do IHGB nº 388, p. 459-613, jul/set, 1995. Sobre Porto Alegre Ver ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. *Araújo Porto-alegre, precursor dos estudos de história das artes no Brasil*. Rio de Janeiro: IHGB, vol.184, 1944, p. 119-133. ANTUNES, De Paranhos. *O pintor do Romantismo, vida e obra de Manoel de Araújo Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943. SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto-alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. FERRARI, Paula, *Manoel Araújo Porto-alegre, Reflexões sobre o historiador*. (Mestrado) História Social da Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2009.

Também é importante mencionarmos a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* e o *Conservatório de Música de 1847*,⁴⁶³ que tinham por objetivo a promoção de um repertório musical para “capacitar artistas para as encenações que empregassem recursos musicais, como canto e acompanhamento instrumental”,⁴⁶⁴ muito relacionado ao debate sobre o teatro lírico inspirado na ópera Italiana, sobretudo a partir de 1844 quando no teatro S. Pedro este repertório voltava a ser encenado com sucesso.⁴⁶⁵ O Conservatório de Música visava também “não só instruir na Arte da Música as pessoas de ambos os sexos, que a ela quisessem dedicar-se, mas também formar artistas que possam satisfazer as exigências do Culto e do Teatro”.⁴⁶⁶

Essas entidades aparecem nas fontes do Conservatório Dramático, sobretudo diante das queixas sobre as diferenças de subsídios. Mesmo estas instituições compartilhando de ideias semelhantes para pensar as artes e uma história nacional, tiveram prestígios sociais diferenciados. Ainda precisamos de um estudo mais aprofundado sobre as relações entre estas associações, pois a música e o teatro sendo elementos entrelaçados para a encenação teatral, a proposta de um teatro lírico, centrado na ópera em centro sentido, causavam tensões tanto políticas como também na censura.

Além disso, estas associações promoviam a circulação de ideias, fomentando a imprensa, e novos gestos de cidadania, como atuação política, distinção social, espaço de cultura letrada e disputa de privilégios entre os homens de letras. Buscava-se a promoção de

463 A criação do *Conservatório de Música* partiu da *Sociedade Beneficência Musical*, formada por professores de música e em 1841, quando estes entraram com uma petição na Câmara dos Deputados. Entretanto, diante de muitos impasses que não cabe mencionarmos, esta instituição foi fundada somente em 21 de janeiro de 1847. Segundo o historiador Renato Aurélio Mainente esta instituição enfrentou muitas dificuldades e partir de 1855, “novo impulso foi dado à missão da entidade, quando mais aulas passaram a ser ministradas: acompanhamento e órgão, duas de instrumentos de corda e duas de sopro. Todavia, mesmo sendo alvo da atenção do poder público, o Conservatório não logrou êxito no desenvolvimento de suas atividades e terminou sendo anexado à *Academia de Belas Artes* em 1856, embora conservasse regulamento próprio. A instituição se manteve em atividade até janeiro de 1890, quando foi extinta”. Para ver mais detalhes in: MAINENTE, Renato Aurélio, *Musica e Civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista 1808-1863*. 1ed. São Paulo: Alameda, 2014. p.54-57.

464 MAINENTE, Renato Aurélio, *Reformar os costumes ou servir o público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista*. (Tese de Doutorado) UNESP- Franca. 2016. p.76.

465 CARDOSO, Lino de Almeida, *O Som e o Soberano: história da depressão musical carioca pós- Fernando. A voz da partitura – teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro 1868-1908*. Campinas, Unicamp, SP 2003. Tese de doutorado. *Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. (Tese de Doutorado), USP. 2006. MENCARELLI, Fernando Antônio, *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. (Tese de Doutorado) Campinas – SP, 2003.

466 Op.cit... MAINENTE, Renato Aurélio, *Musica e Civilização*...2014. p.55-56.

uma imagem de nação que pudesse diminuir as dissonâncias reais da sociedade brasileira, pois na verdade, se o modelo da corte era “a Paris burguesa neoclássica, mas a realidade local oscilava entre bairros elegantes e as ruas do trabalho escravo”,⁴⁶⁷ evidenciava-se na época, uma sociedade de sociabilidade híbrida, onde “as transformações se entrelaçam e são marcadas pelas permanências de antigas formas de congregar, que não desaparecem subitamente”.⁴⁶⁸

As ideias que embasaram a criação do Conservatório Dramático Brasileiro, como expostos por Julio Floro das Palmeiras e Evaristo da Veiga ainda em 1827, em discurso dirigido ao *Instituto Histórico da França* em 1833, seis anos depois Francisco de Sales Torres Homem, importante homem de letras na época, quando esteve em Paris, na comissão representado o Império do Brasil lamentaria que “nenhuma academia, nenhuma instituição literária” existia na corte do Rio de Janeiro.⁴⁶⁹

Este comentário expunha o desejo de criação de uma associação que fosse aprovada e subsidiada pelo Estado para promover um projeto de teatro nacional e de literatura nacional. Entretanto, antes de criar uma instituição oficial era necessário repensar a cultura brasileira em diálogo com o debate na Europa. Neste sentido, nos anos 1830 ampliaram-se os debates sobre literatura, teatro, música e artes plásticas, o que explica o surgimento das publicações das revistas da *Sociedade Filomática* em 1833 e a da *Revista Niterói – Revista Brasiliense*, em 1836, projetos que contribuíram para influenciar a formação das *Associações de Literatos* que passaram a debater a necessidade de uma comissão de censura em 1837.

A publicação da *Revista Sociedade Filomática* em 1833 partiu da iniciativa dos alunos da faculdade de Direito de São Paulo, com o estudo em cinco volumes sobre a tragédia, chamado “*Ensaio sobre a Tragédia*” escrito em 1832 por Francisco Bernardino Ribeiro,

467 SCHWARCZ, Lillian Mortiz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. SP, Cia das Letras, 1998. “Longe das luxuosas cortes europeias, a capital da monarquia brasileira, em 1838, possuía cerca de 37 mil escravos numa população total de 97 mil habitantes, e em 1849, em uma população de 206 mil pessoas, 79 mil cativos. Além disso, 75% dos escravos eram, em média, africanos, dado que indica a importância da população de cor na cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, os grupos indígenas, tão afastados da corte e dizimados de forma bastante sistemática, eram convertidos, porém, em símbolo da monarquia. Distantes enquanto realidade, ganhavam vida na representação: nos quadros e alegorias, nas esculturas e nos títulos de nobreza”. p. 15.p.145.

468 MOREL, Marco, *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2010. p.262.

469 HOMEM, F. S. Torres. Resumo da História das Ciências do Brasil. In: DEBRET, J. B. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil [1834- 1839]. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, t. II, v. 3, 1978, p. 106-107. Apud: PEREIRA, Milena da Silveira, *A crítica oitocentista nos alicerces da literatura e da história do Brasil*. (Tese Doutorado). UNESP- Franca-SP. 2013: p 16.

Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga. Segundo João Roberto Faria,⁴⁷⁰ esta revista abriria os caminhos para Justiniano José da Rocha⁴⁷¹ na corte, primeiramente atuando no jornal *O Chonista*, foi o primeiro crítico a debater sobre teatro na imprensa.

Adentrando o projeto da Revista *Niterói* de 1836, realizada por Francisco de Sales Torres Homem e seu amigo de infância José Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre quando estavam em Paris estudando e participaram ativamente da criação do *Institut Historique de Paris*, em 1834. No *Institut* desejavam apresentar aos franceses um panorama das artes, da política, da natureza e da economia brasileira. Gonçalves de Magalhães tomou para si a tarefa sobre a literatura com seu “*Ensaio sobre a história da literatura do Brasil – estudo preliminar*” apresentado em 1834 e publicado em 1836 juntamente com seu poema *Suspiros Poéticos e Saudades* - textos de abertura da *Revista Niterói*⁴⁷² que foi impressa em francês e em português, e que teve bastante sucesso entre os homens de letras nos debates sobre o desenvolvimento de uma consciência nacional autônoma.

Desejava-se deste modo dar impulso à construção de uma literatura nacional visando à formação de uma identidade nacional, atrelados ao processo de reafirmação do país independente, como abordou Antônio Candido, pois era necessário pensar uma “literatura nova no Brasil, que fosse ao plano da arte o que fora a Independência na vida política e social”⁴⁷³ A partir sobretudo da publicação da *Niterói*, estes homens de letras fossem por laços de amizade, afinidades políticas ou artísticas iriam a partir de suas experiências no exterior,⁴⁷⁴ trazer para a corte novas ideias para construir uma noção de cultura nacional,

470 FARIA, João Roberto, *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. SP: Perspectiva, 1993. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil* SP. Perspectiva, 2001. *O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira*. Revista Sala Preta.USP-ECA.Vol.10, 2010. *Por uma Nova História do Teatro Brasileiro* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I. SP: Perspectiva, Edições SESC, 2012.

471 CARDIM, Elmano, *Justiniano José da Rocha*, São Paulo: CIA. Editora: Nacional, 1964. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Três panfletários do segundo reinado*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Ação, reação e transação: a pena de aluguel e a historiografia*. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e Cidadania no Império: Novos Horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

472 PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre. Um Estudo da Revista Niterói, 1836*. São Paulo: Editora Unesp. 1998.

473 CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009. 12ª. edição. p. 329.

474 PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre. Um Estudo da Revista Niterói, 1836*. São Paulo: Editora Unesp. 1998.

tendo a França como o modelo ideal de nação civilizada, era então em Paris que para estes “homens de letras” deveriam apresentar a nova nação, o Brasil.⁴⁷⁵

Não cabe aqui esmiuçar a revista, mas pontuarmos que a dinâmica associativa no campo literário era uma preocupação que foi tomando corpo efetivo, e a partir deste projeto um amplo debate se instalou na imprensa da época. O tema do teatro se expandiu, pois, como abordou Débora El-Jaick de Andrade, os estudos destes literatos visavam formular uma “interpretação do Brasil como nação independente, não mais pelo olhar estrangeiro, mas pelo de seus patrícios”,⁴⁷⁶ dando assim ainda mais força ao discurso de instalação do Conservatório Dramático anos depois.

Entre os “patrícios brasileiros” destaca-se o próprio Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876) que participou do Conservatório em 1843. Nascido no Rio de Janeiro foi um importante médico, advogado, deputado, alto funcionário público do Império, também ministro da Fazenda, senador do Império, *Visconde de Inhomirim*, e membro do IHGB desde 1839. Também foi presidente do Banco do Brasil, instituição responsável por subsidiar via governo várias obras e loterias teatrais.

Além das letras, Torres Homem atuou na imprensa, no *Jornal dos Debates Políticos e Literários* (1837-1838), no *Despertador* (1838-1841), no *Maiorista* (1838-1841), no *Minerva Brasiliense* (1848-1850). Participou também da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, associação coordenada por Evaristo da Veiga, associação que estivera na condução de muitos dos festejos cívicos da época.

Deste modo, a experiência destes homens de letras no Instituto de Paris permitiu um saber que segundo o historiador Manoel Luiz Salgado Guimarães serviu de referência para a criação do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1838, associação de extrema importância para as relações de laços de sociabilidade e de interesses para o país.⁴⁷⁷ Entretanto, as relações destes institutos com o Estado eram diferentes entre os países. Se na França Salgado Guimarães destaca que o seu instituto gozava de uma autonomia em relação ao Estado, na corte do Rio de Janeiro foi diferente. O “Estado brasileiro participaria

475 RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. XVIII.

476 ANDRADE, Débora El-Jaick. *Semeando os alicerces da nação: História, nacionalidade e cultura nas páginas da revista Niterói*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 29, n. 58, 2009. p. 420

477 GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EDUERJ: ANPUH, 2011. p. 99-114.

efetivamente, contribuindo, muitas vezes, financeiramente para o funcionamento do IGHB”.⁴⁷⁸

Este fato permitiu uma intrínseca relação da produção artística e intelectual do período com as demandas do próprio Estado, não só na implantação desse instituto, mas de outras associações que buscavam a mesma relação. Portanto, como abordou a historiadora Wilma Peres, o IHGB teve o Estado Brasileiro como principal gestor, pois “o campo intelectual emergia aí sob o forte controle do Estado, do qual o grande exemplo é o Instituto Histórico e Geográfico, ligado diretamente à Coroa e ao patrocínio pessoal do Imperador”.⁴⁷⁹

O IHGB em 1843 tinha seis anos de funcionamento, e já era apontado como a instituição de maior prestígio do período. Responsável por promover os estudos e a escrita sobre a história da recente nação era importante para o Conservatório Dramático o seu apoio. Sendo assim, após o aval para seu funcionamento o presidente do Conservatório e também orador do IHGB, Diogo Soares de Bivar encaminha um ofício com o estatuto da nova associação para o secretário do IHGB, o Conego Januário da Cunha Barbosa, que também fazia parte do Conservatório como conselheiro e censor.

No documento, Diogo Bivar ressaltava que o conselho do Conservatório decidira manter uma estreita comunicação com o IHBG pedindo-lhe uma aliança “para incitar os talentos dos contrerrâneos para as concepções dramáticas”.⁴⁸⁰ É necessário mencionarmos que alguns “homens de Letras” participavam das duas instituições e por isso o reforço das alianças era importante. Entretanto, mesmo com a participação de parte dos mesmos sócios, as duas instituições possuíam pesos diferentes no debate da opinião pública do período com prestígios sociais e objetivos distintos.

Sobre outros homens de letras importantes que participaram do IHGB e do Conservatório Dramático, podemos citar Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre⁴⁸¹. Magalhães aparece na lista do conselho do Conservatório no ano de 1844 e Porto Alegre

478 Ibidem.

479 COSTA, Wilma Peres. *Narrativas de viagem no Brasil do século XIX: formação do Estado e trajetória intelectual*. In RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis. (orgs.) *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

480 Até o presente momento de escrita desta dissertação não tive nenhuma conhecimento de estudo relacionando estas duas instituições, ou que mapeiam a comunicação interna entre as associações sobre o teatro brasileiro. Um estudo para se realizar.

481 Araújo Porto Alegre foi primeiro secretário e orador do IHGB nos primeiros anos, e ocupou o cargo de terceiro presidente em 1851.

esteve presente como membro efetivo desde 1843. Ambos tiveram suas funções mais relacionadas à atividade teatral, e estiveram engajados nos debates sobre a formação de uma arte nacional em vários aspectos.

Gonçalves de Magalhaes foi diplomata, poeta, dramaturgo, historiador,⁴⁸² e professor do Colégio D. Pedro II, escreveu peças teatrais como *Antônio José, O Poeta e a Inquisição* e *Oligiato*, ambas encenadas no Teatro S. Pedro de Alcântara. Assim como os outros literatos citados, Magalhães também atuou na imprensa, publicando artigos no *Jornal dos Debates Políticos e Literários* que circulou na corte entre os anos de 1837-1838.

No primeiro ano, este jornal foi dirigido por Torres Homem e no segundo momento por Pereira da Silva, e tinham como objetivo inicial atacar o governo do regente Diogo Feijó, além de ampliar o debate sobre a literatura dramática e o teatro. Tratavam criticamente sobre o repertório e as questões dos gêneros teatrais, assim como temas das loterias teatrais e os projetos aprovados na câmara. Havia uma coluna chamada *Revista Dramática* dedicada para a crítica teatral dos espetáculos realizados no Teatro Constitucional e no teatro da Praia grande de D. Manoel.

Magalhães publicou também junto com Porto Alegre e o francês Emile Adent (outro sócio do Conservatório), em outra revista importante para o debate sobre literatura, questões estéticas, crítica teatral e outros temas, a *Revista Minerva Brasiliense*⁴⁸³ criada pela mesma **Associação de Literatos**,⁴⁸⁴ responsável pelo debate sobre a criação da instituição e tinha como um dos redatores o próprio Torres Homem.

Esta revista seria para divulgar as perspectivas e os procedimentos do Conservatório e no próprio estatuto a associação propõem-se a criação de uma folha periódica. Ao que tudo indica, o jornal conveniado com o Conservatório era *O Minerva Brasiliense* que estreia no mesmo ano e funcionou quinzenalmente entre os anos 1843 e 1845, abordando inúmeras discussões e polêmicas sobre a existência ou não de uma autêntica cultura brasileira. A

482 Escreve durante a Balaiada – Memória histórica e documentada da revolução da província do maranhão desde 1839 até 1840, agraciada pelo IHGB, em 1847, como um exemplo de um bom trabalho de História.

483 O Diário do Rio de Janeiro de 1845 nº 06998 informa que a revista Minerva brasiliense era quinzenal, vendida a assinatura por 8 mil reis os avulsos por 600 reis. Rua do Ouvidor nº 69.

484 Bem provável que seja a mesma associação que formou a comissão literária do Conservatório em 1839. Desta Associação Literária participaram Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco Sales Torres Homem, Francisco Bernardino, José pinheiro Guimaraes, Emilio Joaquim da Silva, Joaquim Caetano e Joaquim Noberto de Sousa.

preocupação versava mais sobre as formas e conteúdo da produção da literatura brasileira, e debates teóricos sobre arte dramática.

O presidente do Conservatório Dramático Diogo Bivar em nove de dezembro de 1844 encaminhou uma correspondência ao redator da *Minerva Brasiliense*, o chileno Santiago Nunes Ribeiro.⁴⁸⁵ Bivar informava a Nunes Ribeiro que como presidente da instituição autorizava o primeiro secretário, José Rufino Rodrigues a transmitir para a *Minerva Brasiliense* às notícias sobre as “censuras que se poderem publicar na forma do Regimento, e bem assim o expediente diário da censura para que um e outro trabalho haja V. S. de fazer o uso que tenha mais bem acertado”.⁴⁸⁶

Radicado no país desde a infância por questões políticas e (também membro do Conservatório e do IHGB), professor de retórica do Colégio D. Pedro II, Nunes Ribeiro publicou na própria revista o texto “*Da nacionalidade da literatura brasileira*” em 1843. Seu texto foi considerado à época primordial no debate com os homens de letras de Portugal sobre a literatura romântica brasileira. Nesta obra, Nunes Ribeiro enfatizava a “missão” pedagógica da literatura na divulgação do “sentimento moral à altura da sua divina essência, é sem dúvida a missão da literatura atual dos grandes povos”,⁴⁸⁷ e recebia elogios do presidente do Conservatório.

Para manter este jornal e suas finanças o Conservatório realizava uma cobrança anual de 10 mil reais e uma prestação mensal de seis mil réis a cada membro da associação. Estes valores eram constantemente reclamados pelo presidente Diogo Soares de Bivar como insuficientes para a manutenção dos trabalhos desde sua fundação, como é possível observar nas correspondências internas da instituição ao governo, que serão abordadas mais a frente.

Queríamos ressaltar este quadro antes da fundação do Conservatório Dramático Brasileiro, para assinalarmos os embates e as ideias, os conflitos e os sujeitos sociais que pensavam cultura na época e que se organizado em *Associações de Literatos* envolvidos em

485 CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *Santiago Nunes Ribeiro e o Minerva brasiliense*. UNESP-Assis. Revista letras de Hoje. Porto Alegre, v.31, nº 4, p. 41-51, dezembro 1996.

486 Registro na ata Artigos Orgânicos do Conservatório 04,3,30. Título do registro no livro –*Para o Redator da Minerva Brasiliense Santiago Nunes Ribeiro. Rua do Passeio 09 de dezembro de 1844. De Diogo Soares da Silva de Bivar. Setor de manuscrito - Biblioteca Nacional- RJ.*

487 Marcelo Peloggio, *Santiago Nunes Ribeiro e José de Alencar: filhos presentes da literatura brasileira*, Funcap/CNPq/UFC O eixo e a roda: v. 17, 2008 Em seu artigo *Da nacionalidade da literatura brasileira* (1843), como resposta ao luso Gama e Castro, que dizia não haver literatura no Brasil, Santiago Nunes Ribeiro mostra ter uma clara perspectiva histórica do fenômeno literário.

projetos culturais e políticos, empenharam-se em defender a necessidade de formação de uma comissão de censura em 1837, fora dos tramites do juiz de paz e posteriormente do chefe de polícia. Diante do intenso debate que o teatro suscitava, o assunto adentrou a Câmara dos Deputados.

O tema da censura prévia das peças teatrais foi debatido em uma sessão que discutia sobre a aprovação de doze loterias para o Teatro Constitucional e oito loterias para o teatro da Praia Grande de D. Manoel. O tema surgiu porque era forte o pensamento entre alguns setores dos políticos e literatos que os teatros subsidiados pelo governo deveriam passar pela censura para averiguar tanto temas não quistos quanto temas que pudessem ser positivos para a formação moral e propagadores das ideias do governo.

Deste modo, o deputado Paulo Barbosa iniciando sua fala na sessão da câmara em 28 de junho de 1837 sobre a censura e os subsídios informava que a inspeção dos teatros sob o comando do juiz de paz não era bem executada, visto que, “nem sempre estes juízes sejam homens literatos”, e por causa disso, afirmava que as peças escolhidas para serem encenadas eram “capazes de perverter a mocidade” ao invés “de corrigi-la”.⁴⁸⁸ O deputado referia-se à peça apresentada na comemoração da quaresma chamada *Banho de Suzana*. Infelizmente o deputado só cita o nome da peça. Sua preocupação era a criação de uma emenda cujo objetivo era acrescentar novos dispositivos sobre as loterias que beneficiariam os teatros, vinculando as loterias à censura das peças.

Justificava que os teatros subsidiados deveriam passar por exames prévios das peças. Atrelava-se a censura dos repertórios ao discurso do ordenamento oficial, porque o teatro ou a companhia artística que fossem subsidiados deveriam ter suas peças examinadas. Desta forma, o deputado Sr. Paulo Barbosa afirmava,

Eu, pois, quero mandar um artigo aditivo, para que no caso que passe a resolução, o governo nomeie uma comissão de literatos para rever as peças que irão à cena. O teatro é uma escola publica de moral; e uma vez que a nação faz este sacrifício, deve prevenir que o teatro não se torne uma escola de obscenidades. Neste sentido mandarei a minha emenda.⁴⁸⁹

488 *Anais do Parlamento Brasileiro 1826-1873*. Hemeroteca Digital – BN. RJ. Ano 1837 0001,01. p 353, in <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=132489&pesq=Theatro>.

489 Ibidem.

Neste debate sobre as loterias, outros deputados alegavam a necessidade de rever as diferenças de subsídios entre os teatros antes da formação de uma comissão de censura. Para o deputado Rezende, a emenda proposta por Paulo Barbosa não era constitucional, porque estabelecia uma censura prévia e este tipo de censura era um preceito que foi abolido pela constituição, o que garantiria assim a liberdade de expressão contanto que os interlocutores fossem responsáveis pelos seus excessos. O deputado Rezende explicava: “não sei que uma peça de teatro deva estar em pior circunstancia que esses folhetos e folhas periódicas que tem aparecido no Brasil, muitas das quais tem sido escandalosas; no entanto que para estas não há censura prévia”.⁴⁹⁰

Rezende avaliava que muitos jornais produziam notícias “escandalosas” assim como nos teatros havia sempre cenas de danças tidas como indecorosas ou que poderiam ser classificadas como impróprias. Contudo, compreendia que esta questão era de responsabilidade dos diretores dos teatros, e não havia a necessidade de se estabelecer uma censura prévia, “justamente agora em que aparece na corte os jovens brasileiros compondo seus dramas”.⁴⁹¹

Para o deputado Rezende este projeto seria inviável, pois como “ir sujeitar essas produções a uma censura prévia antes de ir ao teatro não sei se isto pode ser. Eu quisera que se me mostrasse que com esta censura prévia não se fere a constituição, para poder votar pela emenda”.⁴⁹² Deste modo demonstrava preocupação com a liberdade de expressão e o reforço de que naquele momento era o início dos “jovens brasileiros” na produção dramática brasileira. Certamente fazia referência ao início do movimento romântico dos “jovens brasileiros” da Revista Niterói.

Discordando do projeto do deputado Paulo Barbosa e também contrário ao argumento do deputado Rezende, outro deputado importante na sessão, o sr. Honório Carneiro Leão achava “estranho esta ideia de exame das peças”, pois “em outros países onde há liberdade de imprensa há alguma polícia a respeito dos teatros”.⁴⁹³ Na sua opinião esta questão deveria ficar sob a responsabilidade da Câmara municipal, que através dos códigos de posturas municipais poderia fiscalizar os teatros mais efetivamente, pois “este

490 *Anais do Parlamento Brasileiro 1826-1873* BN- RJ. Ano 1837 0001,01. p 354.

491 Ibidem.

492 Ibidem.

493 Ibidem.

órgão, deveria realizar os exames prévios das peças”.⁴⁹⁴ Carneiro Leão deixava claro ainda que caso não fosse possível esta ideia, o mais adequado não seria inserir novas emendas, mas,

estabelecer uma legislação geral a respeito de todos os teatros que possa haver no império e não a respeito só do teatro constitucional fluminense, por ocasião de uma graça (subsídio) que se lhe concede: o que de certo parecerá como uma condição da graça (subsídio) que se concede, e não um direito que a nação tem de fiscalizar e determinar as regras segundo as quais se possam representar peças nos teatros do império. Por este motivo pronuncio-me contra a emenda, por parecer uma condição da graça que se concede, e porque, quando se entende deve fazer-se uma legislação a respeito dos teatros, deve ser em geral.⁴⁹⁵

Honório Carneiro Leão, um dos principais líderes do regresso conservador, achava que fiscalizar e determinar as regras para o teatro era um direito da nação e deveria ser estabelecido para todo o Império, e esse direito nada tinha a ver com a subvenção, era um direito anterior. Por isso pensava ser necessário desvincular o subsídio da censura. Deixava claro que o estabelecimento de uma comissão de censura deveria seguir as regras dos códigos de posturas municipais – instituição que considerava mais capaz de fiscalizar a cena e o comportamento do público. O deputado ampliava a censura dentro destas normas a todos os teatros do império e não somente aos que estivessem atreladas aos subsídios - argumento que está posto mais tarde no estatuto do Conservatório Dramático.

Outro deputado, o Sr Odorico Mendes, concordando com a emenda proposta pelo deputado Paulo Barbosa, de modo enfático afirmava que deveria ser aprovado pois “sem isto não pode ir bem um teatro”, pois a razão do governo favorecer os teatros com “dinheiro da nação” assim como faziam outros países civilizados era justamente pelo fato “do teatro servir para propagar a moral pública, o amor das leis”.⁴⁹⁶

Em resposta ao deputado Carneiro Leão, o Sr Odorico Mendes afirmava que a câmara municipal não tinha a habilidade necessária para exercer a função de censura, pois

494 *Anais do Parlamento Brasileiro 1826-1873* BN- RJ. Ano 1837 0001,01. p 355.

495 Ibidem.

496 Ibidem.

não possuía “uma comissão de homens entendidos na matéria”.⁴⁹⁷ Sendo assim, para Odorico Mendes, na corte “as peças eram mal escolhidas em todos os teatros” apresentando “cousas indecentes”, e a proposta do deputado Paulo Barbosa serviria para “remediar este mal”.⁴⁹⁸

Após essa sessão, foi aprovada a emenda do deputado Odorico Mendes para que a proposta do deputado Paulo Barbosa fosse encaminhada para a comissão de instrução pública para ser resolvida. Assim como foram definidas outras resoluções como a das loterias e a manutenção de uma companhia dramática italiana, defendidas na sessão por Carneiro Leão. É neste embate de ideias sobre a formação de uma comissão de censura realizado na câmara dos deputados, da qual os homens de letras foram citados como os mais capacitados pela censura das peças, que em 1839 estabelecem uma comissão de censura, e três anos depois, se cria o Conservatório Dramático.

A ideia que observamos desde o início é que há uma tentativa de tirar dos órgãos policiais a premissa da censura das peças, dando-lhe esta atribuição aos “homens de letras”. Este debate e conflito perpassará toda a primeira fase do Conservatório Dramático, assim como as disputas dos homens de letras neste órgão por lugar de prestígio social e de influência no debate político, e em relação ao governo, como tentaremos demonstrar nos próximos tópicos. Por enquanto, vale ressaltar que o projeto do deputado Paulo Barbosa para a formação de uma comissão de censura para a realização prévia dos exames das peças será o argumento central posto pelo Conservatório Dramático anos mais tarde.

Este debate é retomado no ano de 1839, quando temos notícia de que uma **Associação de Literatos** formou a primeira comissão de censura que daria início ao projeto do Conservatório Dramático, oficializado em 1843. Sobre a criação desta comissão a historiadora Silva Cristina Martins de Souza nos apresenta uma correspondência recebida pelo conselheiro Candido José de Araújo Viana, visconde de Sapucaí, que mencionava sobre a comissão e a necessidade de transferir as questões da censura para setores da ala dita intelectual, as “pessoas inteligentes”, para que estes realizassem os exames prévios das peças teatrais no teatro S. Pedro de Alcântara, o que seria possível via formação de uma instituição que fosse oficializada e pudesse substituir a censura policial.⁴⁹⁹

497 Ibidem.

498 Ibidem.

499 A historiadora encontrou o documento no Setor de Manuscrito da Biblioteca Nacional - Papeis Avulsos do Conservatório Dramático brasileiro, I-46,5,7-n.0011 in. SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As*

Nesta correspondência destacava-se a necessidade de impedir que assuntos ou expressões “sem decoro”, que fugissem às normas de “costume”, fossem avaliadas por membros “inteligentes”, como o “Conego Januário da Cunha Barbosa, esperando do patriotismo de V. Exa. que não hesitará em concorrer, por mais esta ocasião, com suas luzes para a civilização do País, prestando-se ao serviço que fica indicado”.⁵⁰⁰

A instalação do Conservatório Dramático seria a instituição necessária para formar um projeto no qual o envolvimento direto do Estado na área da cultura fosse perceptível não apenas através de atitudes que poderíamos dizer indiretas como apoio em loterias, por exemplo, mas que fosse um projeto cultural de Estado de ação política direta, e pensando neste contexto das políticas conservadoras e da centralização, via políticas regressistas, a cultura era uma questão central.

Cabe por ora pontuar que o ajustamento das funções do Conservatório Dramático passará por várias sequências de medidas oficiais como leis, decretos, avisos, críticas na imprensa, os conflitos entre os pareceristas das peças, e por isso, várias tensões entre os diretores dos teatros e a entidade, e entre os próprios membros, pois a legitimidade e a autoridade da nova instituição aparecem nas fontes como sendo postas em cheque em muitas ocasiões.

O Conservatório se comprometeria também em realizar anualmente uma Sessão Pública em Assembleia geral que seria apresentada pelo Conselho ao governo um relatório dos seus trabalhos. Apresentariam os gastos anuais das receitas e despesas da instituição, as estatísticas das peças enviadas e seus procedimentos e censura como também apontariam as necessidades de reforço de suas atividades. Nestas sessões também poderiam ser incorporadas novas propostas pelos membros participantes. Diante desta apresentação partiremos para pensar a censura realizada por esta instituição analisando os pareceres e as correspondências internas.

noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). (Tese de Doutorado) UNICAMP, ano. 2002.p.202.

500 SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2000. p. 125.

4.1 Funcionamento e tensões.

Em resposta ao pedido encaminhado para a aprovação do Conservatório Dramático Brasileiro, o conselheiro de Estado José Antônio da Silva Maia dirigiu-se ao presidente da associação, Diogo Soares da Silva de Bivar informando que a “Sua Majestade, o Imperador, achou por bem aprovar conforme o art.12 do estatuto, a responsabilidade para que esta nova instituição pudesse realizar os exames prévios das peças teatrais”.⁵⁰¹ De início, o exame da moralidade das peças coube somente para as apresentações no Teatro São Pedro de Alcântara”⁵⁰² aspecto que seria ampliado aos demais teatros dois anos mais tarde.

No jornal *O Diário do Rio de Janeiro*, no setor de *Declarações* quando se anunciava a instituição à sessão oficial do Conservatório Dramático, faz-se questão de mencionar que a reunião era na casa do Diogo Soares de Bivar na Rua do Passeio nº 34.⁵⁰³ Bivar foi nomeado para presidente, era um dos seus principais idealizadores e presidiu a instituição durante vinte e dois anos.⁵⁰⁴ Diogo Soares de Bivar (1785-1865) nasceu em Abrantes, Portugal e faleceu no Rio de Janeiro aos 80 anos. Jornalista e advogado formado pela Universidade de Coimbra, aos 24 anos foi acusado de ser “partidarista” dos franceses, por ter hospedado em sua casa o militar francês Jean-Andoche Junot - que ficaria conhecido como Duque de Abrantes, por ter chefiado as tropas de Napoleão que invadiram Portugal.

Com esta ação, Bivar acabou recebendo de Junot o cargo de juiz-de-fora, e por isso foi preso, açoitado e teve seus bens confiscados e condenado ao degredo para Moçambique. Ao que se sabe, Bivar acabou cumprindo pena na fortaleza de São Pedro em Salvador, aí aportando em 1810. Foi libertado da prisão por decreto em 1821 no bojo do movimento

501 Atas do Conservatório registro de seis de dezembro de 1843. Resposta de José Antônio da Silva Maia encaminhada ao Diogo Soares da Silva Bivar. Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório* 04,3,30. Biblioteca Nacional. Setor de Manuscrito.

502 *Disposições acerca da censura dos teatros da corte. Aviso de 10 de novembro de 1843 na Série Educação/Conservatório Dramático*. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

503 *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de novembro de 1843.

504 Os estudos sobre o Conservatório carecem ainda de uma pesquisa mais detalhada sobre a atuação e interesse do Diogo Soares de Bivar. Este ficou no cargo de presidente durante 22 anos.

constitucionalista, quando passou a morar no Rio de Janeiro, tornando-se cidadão brasileiro por ter defendido a causa da Independência, como mandava a Constituição de 1824.⁵⁰⁵

Considerado homem culto, Bivar foi um dos principais redatores de dois periódicos em Salvador, mesmo estando preso. Escreveu e fundou o jornal *A Idade d'Ouro do Brasil* (1811-1822) e a revista *As Variedades*⁵⁰⁶ juntamente com o tipógrafo português Manuel Antonio da Silva Serva (que o teria ajudado a permanecer em Salvador) e o padre Ignácio José de Macedo. Também Bivar foi autor do *Almanaque da Bahia para 1812*, do manuscrito dos *Principios Geraes ou Verdadeiro Methodo Para se aprender a lêr, e a pronunciar com propriedade a Lingua Franceza*.⁵⁰⁷ Desta sua trajetória em Salvador, quando foi autorizada a imprensa na Bahia em 1811,⁵⁰⁸ Bivar participou oficialmente de uma Comissão de Censura da Bahia⁵⁰⁹ que duraria entre 1811-1821, sendo um dos seus censores.

Este fato nos explica em parte sua experiência e interesse em instituições censórias, suas relações políticas,⁵¹⁰ e sua longínqua permanência como presidente do Conservatório Dramático. Ainda cabe uma pesquisa mais detida sobre como Bivar se manteve por tanto

505 NEVES, Lúcia Maria Bastos P. FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da C. *Portugueses no Brasil: trajetórias e identidades distintas*. ANPUH – XXII – João Pessoa, 2003. Disponível em <https://anais.anpuh.org/?p=14626>. p.2-3

506 A revista abordava vários assuntos como instrução militar, filosofia antiga, a Origem dos gregos, a ciência e as belas artes. COSTA, Carlos, *A Revista no Brasil do século XIX: a História da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2012. p.93.

507 IGLESIAS, Magalhães, P.A. (2017) Luzes e sombras: a censura de livros na capitania da Bahia (1811-1821), in *Revista Complutense de Historia de América*. Vol. 43, 203-236. Disponível em <http://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/56732> p.218.

508 Carta Régia para o Governador Conde dos Arcos. Rio de Janeiro, 05-II-1811. APEB, Colonial/Provincial, Ordens Régias, (1810-1812), f. 163-164. Apud. IGLESIAS, Magalhães, P.A. (2017) *Luzes e sombras: a censura de livros na capitania da Bahia (1811-1821)*, in *Revista Complutense de Historia de América* Vol. 43, 203-236. p.218.

509 O historiador Pablo Antonio Iglesias Magalhães ao analisar a fundação desta comissão destaca que esta foi formada por “homens de espírito liberal” os chamados “os abomináveis princípios franceses”. Assim, “a hipótese que se impõe é a de que a composição da Comissão de Censura na Bahia possibilitou a publicação de obras de orientação política liberal, na medida em que seus membros aceitaram até mesmo a publicação de livros proibidos em Portugal”. op.cit IGLESIAS, Magalhães, P.A. (2017) *Luzes e sombras: a censura de livros na capitania da Bahia (1811-1821)*, in *Revista Complutense de Historia de América*. p.205.

510 “Diogo Soares da Silva e Bivar era pedreiro-livre, segundo afirma o mais competente estudo sobre a maçonaria portuguesa, o que pode explicar a proteção que lhe deveu o Conde dos Arcos³⁶. A inerência de Bivar é demasiado atípica, nos quadros da política portuguesa da época. Miguel Calmon du Pin e Almeida revelou que o próprio Conde dos Arcos remeteu ao inconfidente papéis de natureza econômica enquanto ele esteve preso em Salvador, o que lhe permitiu escrever o *Almanaque para 1812*”. Bivar, só foi isentado do crime de inconfidência por decreto de D. João VI de 26 de março de 1821, quando foi restituído à sua liberdade com todos os seus direitos, honras e prerrogativas. Op.cit... IGLESIAS, Magalhães, P.A. (2017) *Luzes e sombras: a censura de livros na capitania da Bahia (1811-1821)* p.218-219.

tempo na instituição e como este atuou nas áreas culturais e na política no império. Neste capítulo mostraremos alguns indícios de sua atuação.

Além de Diogo Soares de Bivar na presidência, esteve como vice-presidente de início o importante político da época o Conego Januário da Cunha Barbosa, que depois foi substituído pelo conselheiro de estado José Clemente Pereira. Para secretários foram eleitos José Rufino e Martins Penna. Para tesoureiro, José Florindo de Figueiredo Rocha e por fim, para o cargo de procurador Luiz Garcia Soares de Bivar⁵¹¹ - filho do Diogo Bivar. Além dos mencionados, estiveram presentes no dia da sessão, Francisco de Paula Vieira de Azevedo, José Pereira Lopes Cardeal, Manoel de Araújo de Porto Alegre, entre outros. Dois meses depois desta reunião, se estabelecem a organização das bases do Estatuto⁵¹² do Conservatório em sessão oficial aprovada em 12 de março de 1843.⁵¹³

Esta medida apresentou desde o início alguns conflitos. A pretensão dos homens de letras era que se regulasse o controle da produção teatral sob sua responsabilidade, para todos os teatros da corte. Uma medida “reclamada pela decência pública”, que a associação tinha “correspondido à altura a prestar de bom grado este importante serviço com a mesma

511 Em outro registro no Arquivo Nacional para o ano temos a seguinte divisão dos cargos regularizados para o ano de 1843-45 – **CONSELHO** Diogo Soares da Silva Bivar. Presidente Conselheiro José Clemente Pereira – Vice-presidente – OBS- José Clemente em 20 de julho de 1843 era conselheiro do Estado e o Bivar encaminha como relato nas atas da biblioteca nacional uma correspondência destacando a importância dos melhoramentos da cena - José Rufino P. Vasconcelos – 1º Secretário, Martins Pena 2º Secretário, Dr. José Florindo de F. Rocha- Tesoureiro, Luiz Garcia Soares de Bivar – Filho de Diogo Bivar Procurador. **CONSELHEIROS** O Conego Januário da Cunha Barbosa – Substituído por (M.º Joao da Silveira, Manoel de Araújo de Porto Alegre, Dr. André Pereira Lima, Desembargador Rodrigo de Sousa da Silva Pontes, Carlos Maria Monteiro, Dr. Saturnino de Souza e Oliveira – Substituído por Sr. Joao Antonio de Miranda, Francisco de Paula Vieira de Azevedo, Dr. Luiz Vicente de Simoni, Dr. Thomaz José Pinto de Serqueira, Sr. José de Araujo Coutinho Vianna, José Pereira Lopes Cardeal – substituído por Dr Angelo Moniz da S. Ferraz, Dr. Manoel Ferreira Lagos – substituído por Domingos Gonçalves de Magalhães. **SUPLENTE**, Major Antonio José de Araujo, Dr. José Maria Frederico de Souza Pinto, Luiz Honorio Vieira Souto, Coronel Pedro d’Alcantara Bellegarde, Conselheiro Antonio José de Paiva Guedes, Manoel Odorico Mendes, Emilio Adet. Ver *Fundo 46,5,7 1840-1849 - Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório do Arquivo Nacional*.

512 Adentrando o mês de fevereiro de forma oficial, registro das atividades do Conservatório a partir de **15 de fevereiro do ano de 1843**, sessão oficial Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório* 04,3,30. Biblioteca Nacional. Setor de Manuscrito.

513 Com este proposito estabelece-se para servir de base e regras gerais sobre o funcionamento da instituição. Também esta documentação sobre os artigos orgânicos se encontra no Arquivo Nacional – no Fundo de Educação. Em 24 de abril de 1843 a associação encaminha ao Imperador estes artigos. No final assina José Antonio da Silva Maia e o Diogo Bivar. Ver *Série Educação Conservatório Dramático - folha de receita*- Arquivo Nacional.

retidão com que até agora o tem feito”, como deixava claro o ministro do Império José Carlos Pereira de Almeida Torres em seu relatório no ano de 1843.⁵¹⁴

A regularização oficial somente ocorreu em 30 de Maio de 1843 por meio de aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Império. Na abertura do estatuto, informava que a nova associação formada por “Cidadãos Brasileiros” tinha por objetivo “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira”, pois a arte dramática era “uma das mais belas e das mais úteis artes” para o progresso das nações.⁵¹⁵ Com um número ilimitado de membros, que poderia residir no Rio de Janeiro ou em outra província, oficialmente objetivavam ter a responsabilidade de dar uma “nova direção ao tema no Brasil”, para “salificação a pureza da linguagem”, formar uma “escola do bom gosto”,⁵¹⁶ e os meios de “gerir e de propor os melhoramentos para a Arte Dramática” do país.⁵¹⁷

Deste modo, a associação declarava que merecia todo o apressamento e apoio do governo e do público, para que a partir da corte do Rio de Janeiro tais ideais servissem de exemplo a todo o país. Postando-se como os mais qualificados na compreensão das artes, estes homens de letras envolvidos no projeto, anunciaram os 14 artigos orgânicos da instituição reforçando o desejo de “animar e excitar o talento nacional” e realizar uma análise que se apontasse os defeitos e indicasse os métodos a serem melhorados.⁵¹⁸

A nova instituição deveria garantir, sobretudo pela atuação das “Regras para a censura”, que tinham um viés propositivo e de cerceamento, os “exames prévios das peças”, defendendo os valores da **Santa Religião, dos Poderes Políticos da Nação e das Autoridades Constituídas**, princípios para gerir a prática da censura nos pareceres da

514 *Brasil. Ministério do Império: Relatório da Repartição dos Negócios do Império (RJ) - 1832 a 1888*. Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Edição 0001. p.01.

515 Atas do Conservatório, registro de seis de dezembro de 1843. Resposta de José Antônio da Silva Maia encaminhada ao Diogo Soares da Silva Bivar. Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório 04,3,30*. Setor de Manuscrito. Biblioteca Nacional. RJ.

516 Na ata das reuniões do Conservatório localizada na Biblioteca Nacional há os registros da petição a sua Majestade para a aprovação dos artigos orgânicos para o estabelecimento da instituição datado do dia 12 de março de 1843. Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório 04,3,30*. Setor de Manuscrito. Biblioteca Nacional. RJ.

517 Com este objetivo, menciona-se a ideia da criação de um Jornal Crítica como destacou a professora Silvia Cristina na qualificação.

518 Livro de atas das reuniões do Conservatório da Biblioteca Nacional. Registro de 12 de março de 1843. Artigos orgânicos. Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório 04,3,30*. Setor de Manuscrito. Biblioteca Nacional. RJ.

instituição, garantindo assim a **guarda moral**, a **decência pública** e a **castidade da língua** e da gramática.⁵¹⁹

Para este objetivo a instituição definiu o número de 18 membros efetivos que fariam parte do Conselho da direção e administração do Conservatório. Estes elegeriam os nomes para os cargos e poderiam formar várias comissões de censura conforme a necessidade. Cada comissão de censura era formada por três membros e eleita pelo Conselho de Direção, e por vezes, membros da direção poderiam também fazer parte da comissão de censura, desde que, em cada trio censório um somente fosse da direção.

Para ser participante do trio censório era preferível estar entre os sócios efetivos, mas no estatuto não se estabelece como obrigatório, que os membros possuíssem “mais saber, gosto e critério pela arte”. Ou seja, justificava-se um conhecimento especializado para tentar demarcar certamente uma diferença entre a atuação dos homens de letras em relação aos Juízes de paz ou Chefes de polícia. Dava-se a ideia de valorização de um saber especializado sobre “arte” que possivelmente poderia diferenciar as hierarquias internas do próprio Conservatório, já que abria o debate de que alguns sócios poderiam ser mais aptos que outros para a atividade de censor.

Além disso, defendiam que a censura realizada por “pessoas inteligentes”, visava não permitir que aparecessem nas noites teatrais “assuntos e expressões que não estivesse conforme o decoro e os costumes apropriados”.⁵²⁰ Esta recomendação era ainda mais exigida quando a Família Imperial ia “honrar com Sua Presença” os espetáculos, pois as “atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas”⁵²¹ oficiais.

Formada a comissão de censura, os membros do Conservatório poderiam escolher entre se analisariam as peças individualmente ou em conjunto. Em seguida comprometiam-se a entregar o parecer no prazo de oito dias corridos, mantendo em sigilo o nome do censor. Nos trabalhos da comissão, as peças poderiam ser aprovadas automaticamente, ou em caso de dúvidas, deveriam ser encaminhados a um novo censor, que poderia negar ou aprovar. Continuando os possíveis impasses, caberia ao presidente Diogo Bivar resolver a questão.

519 Ibidem.

520 *Disposições acerca da censura dos teatros da corte. Aviso de 10 de novembro de 1843* na Série Educação/Conservatório Dramático do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

521 Ibidem.

Interessante este apontamento, pois nos faz questionar o verdadeiro “poder” de análise da comissão de censura, uma vez que em muitos pareceres, os censores pedem que o presidente Diogo Bivar resolva as questões entendidas como problemáticas. Se em muitos casos as opiniões finais eram decisões que ficavam sob sua responsabilidade, cabe-nos pensar nos possíveis conflitos e na difícil categorização dos critérios para censurar, pois tudo indica que o poder de articulação exercido pelo presidente do Conservatório era significativo.

Ainda levando em conta estas funções, no art. 5 do estatuto, informava que caso o presidente do Conservatório não quisesse usar do arbítrio do seu cargo ou não houvesse concordância sobre os pontos da censura, as peças eram encaminhadas para serem licenciadas pelo “Juri Dramático” – que era formado pela direção do conselho do Conservatório como estabelecido no art 7 para a tomada de decisão. Entretanto, observamos que muitos dos conflitos foram mediados e orquestrados pelo próprio Diogo Soares de Bivar.

Em alguns momentos, para marcar lugar de distinção social e apoio ao governo em peças ditas problemáticas, o presidente por correspondência chegaria a pedir a opinião dos conselheiros de Estado, uma situação totalmente fora das normas do estatuto. Esta questão nos indica uma conduta baseada na personalidade do presidente, o que certamente possibilitou conflitos internos entre seus sócios, questão visível em algumas correspondências.

Os pareceres dos censores eram realizados em papel separado e anexado ao texto original das peças contendo os termos de “aprovação ou negação”, ou outras informações e indicações de cortes. O parecer em papel separado além de contar com a rubrica, carimbo e com o selo do Conservatório, não evitava a ocorrência de fraudes e conflitos com o Chefe de polícia na averiguação dos termos sobre a censura, como de fato ocorreu e iremos analisar à frente.

Os diretores dos teatros, os artistas, literatos, empresários das companhias dramáticas que quisessem encenar um espetáculo teatral na corte, deveriam encaminhar a peça, agora, não mais ao Chefe de Polícia, mas primeiro ao Conservatório Dramático. Caberia à polícia somente a fiscalização do visto dado pela nova instituição, para assegurar que os artistas e diretores dos teatros cumprissem as normas ou as mudanças estabelecidas. As peças avaliadas e aprovadas deveriam ser entregues ao responsável e estes a levariam ao Chefe de

polícia para a realização do visto, e, somente depois deste procedimento, a apresentação era realmente aprovada e deveria ser anunciada nos jornais.

Estas normas muitas vezes não se ajustavam com a dinâmica da atividade teatral e nem com os interesses dos diretores dos teatros, dos artistas e dos empresários, que, além de terem a preocupação com a divulgação das peças, para garantir público, também tinham que cumprir regras específicas sobre os subsídios, sobre as necessidades de ensaios, sobre os regulamentos internos dos teatros, além do fato que, como alguns relatos apontam - as Companhias Dramáticas antes da estreia deveriam realizar uma encenação para o chefe de polícia ou para o Inspetor do teatro conferir o estabelecimento da censura para em seguida receberem o visto final de aprovação. Regras estas que não estavam claras, e em muitas correspondências os diretores dos teatros reclamavam tanto da demora do parecer, como do atraso que causava na produção e na divulgação dos espetáculos, causando prejuízos financeiros quando se tinha uma peça “paralisada” no Conservatório. Além disso, são frequentes nas correspondências da instituição queixas sobre as supressões das peças sem justificativas, e a necessidade de ensaios imposta para algumas companhias pela comissão de censura, e mesmo assim, havia demora na resposta do parecer.

Tais questões observadas como fora do regulamento eram muito criticadas, como alegou o inspetor dramático do teatro S. Pedro de Alcântara, José Antônio Thomas Romeiro, quando em um parecer sobre a Companhia Italiana que se apresentava neste teatro em janeiro de 1844 foi indicado para que se realizasse uma apresentação para a comissão de censura. Tal pedido para Romeiro era inaceitável, custoso e fora da norma. O diretor criticava o Conservatório quando a instituição insistia em realizar comentários negativos destacando que

Inspeções dramáticas ou Diretores dos Teatros são poucos escrupulosos nas censuras ou nas correções feitas pelo referido Conservatório, pois que constem a representação de cenas mesmo cortadas ou censuradas tornando-se desta maneira irreais sua atribuição.⁵²²

⁵²² 20/ABRIL/1844 Correspondência do juiz inspetor de cena do Teatro S. Pedro José Antônio Thomas Romeiro para o Conservatório. Fundo 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

O Conservatório acusava os diretores dos teatros de negligenciarem seus pareceres, e de permitirem que fossem encenadas partes das peças censuradas, o que invalidava a autoridade da instituição. Rebatendo tais argumentos, Romeiro criticava os abusos da entidade em realizarem justificativas para censura fora do regulamento e de acusações infundadas. Com certa agressividade, Romeiro pedia que o Conservatório apontasse quais partes e de quais peças e em quais teatros da corte havia o descumprimento da censura. Ainda afirmava,

Posso assegurar a V. Ex que no teatro de S. Pedro não se tem representado peça alguma que não tenha sido vista pelo Conservatório e quando são devolvidas com alguma vista ou correção são estas por mim escrupulosamente observadas e muito desejaria que me apontasse a Peça que sendo cortada pela comissão revisora fosse a cena sem se lhe observarem os cortes e em qual teatro isso aconteceu.⁵²³

Dias após estas críticas, o conselheiro Almeida Torres aproveitando os debates sobre outra peça que iria à cena nos festejos cívicos para o dia três de maio de 1844, informava ao Diogo Bivar que o exercício da censura permitido à instituição não poderia separar-se das regras formalizadas. Aconselhava então que os pareceres fossem executados seguindo o regulamento. A observação do ministro do Império reforçava positivamente a crítica do diretor do teatro S. Pedro. Além disso, ficava subtendido que se o Conservatório não seguisse as normas poderia dar margem para que os Diretores dos Teatros pudessem ditar as regras, mesmo todos tendo aceitado o estatuto.

Ainda sobre este caso, os conselheiros Manoel Alves Branco e Almeida Torres em outra correspondência para o Conservatório em 26 de abril de 1844 indicavam que a instituição poderia sofrer uma fissura, caso a “censura do mesmo escrupulosamente observado pelos Diretores ou Inspectores dos teatros da corte”⁵²⁴ não fosse realizada, pois em recebimento de ofício do Chefe de Polícia com os originais das peças que foram encenadas no Teatro S. Pedro, indicava-se que as censuras ou correções realizadas pelo Conservatório

⁵²³ Ibidem.

⁵²⁴ 26/ABRIL/1844 Correspondência assinada pelo Conselheiro Manoel Alves Branco, encaminhada para o Conselheiro José Carlos Pereira de Almeida Torres. Arquivo Nacional. Fundo 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

tinham sido cumpridas nos diferentes teatros e que “o Chefe de Polícia declara nenhuma providencia ser necessária julgar, pois era semelhante respeitada”.⁵²⁵

Este tipo de queixa era constante. Além das pontuais sobre a questão da censura, outras reclamações causavam tensões e certo “mal estar” entre os órgãos políticos. A vigilância era maior e, conseqüentemente a tensão, nos espetáculos relacionados aos dias de festejos religiosos e em dias de festas cívicas ou com temas de evidente conotação política.

As peças encenadas na época da quaresma eram muitas vezes classificadas pela censura e pela imprensa como peças “própria ou imprópria”, para este período de jejum e de penitência, tempo também “em que a crítica teatral folgava”⁵²⁶ como reforçava *O Pharol Constitucional*. Para a realização de espetáculos teatrais nestes dias era necessário outra autorização do governo, como tinha o teatro S. Pedro de Alcântara que seguia o aviso de 29 de janeiro de 1842 para em seguida “serem analisadas pelo Conservatório Dramático para julgar nos convenientes termos de se apresentarem ao Público” as atividades artísticas.⁵²⁷

As definições das peças para a quaresma e os espetáculos que estavam sendo realizados sem a licença do Conservatório era um problema central no início do funcionamento da entidade. Os conselheiros, José Carlos de Almeida Torres - ministro do Império - e o Conego Manoel Alves Branco - ministro da Justiça, integrantes do gabinete dos liberais que assumiram em dois de fevereiro⁵²⁸ em um aviso de 26 de fevereiro de 1844, este novo ministério apresentava-se no cenário político pós Revolta Liberal de 1842 e segundo Erik Horner este grupo na figura de Almeida Torres procuraria em tese um “tom mais conciliador” na agente política do período.⁵²⁹

Nas suas ações culturais, o novo ministério já para marcar o início de suas funções no andamento do Conservatório, advertia ao Diogo Bivar que mesmo com todos os esforços do

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ *O Pharol Constitucional*. n. 0075. Hemeroteca Digital – BN.

⁵²⁷ Disposições acerca da censura dos teatros da corte. Aviso de 10 de novembro de 1843, segue o Regulamento de 04 de dezembro de 1843, na *Série Educação/Conservatório Dramático do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro*.

⁵²⁸ Seus representantes ficaram conhecidos como o gabinete de dois de fevereiro, formado por José Carlos Pereira de Almeida Torres, na pasta do Império; Manuel Alves Branco, nas pastas da Justiça e da Fazenda; Ernesto Ferreira França na pasta dos Assuntos Estrangeiros; e Jeronymo Francisco Coelho, nas pastas da Marinha e da Guerra. Ver DRUMOND, Juliana da Silva *O gabinete de 2 de fevereiro de 1844 e o seu papel no processo de consolidação monárquica*. (Mestrado) – UNIRIO, 2017.

⁵²⁹ HORNER, Erik, *Em defesa da constituição: a guerra entre rebeldes e governistas (1838-1844)*. (Tese Doutorado). FFLCH – USP, São Paulo, 2010.

Ministério da Justiça, as peças teatrais estavam sendo encenadas sem a licença do Conservatório, como foi o caso da peça *O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães anunciada para o dia 27 de fevereiro de 1844 no Teatro S. Francisco, e também a peça encenada na semana anterior, chamada *Condes de Bregues* no Teatro Francês que não passaram pelo exame do Conservatório.

Os Conselheiros reforçavam a necessidade para que os outros teatros da corte cumprissem as mesmas regras do teatro S. Pedro de Alcântara, ou seja, que estes também pedissem outra licença para as encenações em dias religiosos, pois mesmo o “Conservatório tendo julgado altamente impróprio de ser representada durante a quaresma é com igual abuso tem precedido o Teatro Francês”, pois a peça (*Condes de Bregues*) não podia ser representada e que esta “fossem substituídas por outras não menos impróprias para o tempo de agora”.⁵³⁰ Ainda informavam ao Bivar a necessidade de se “levar digna de toda a emergência e as providências necessárias para que cesse semelhante escândalo descumprindo-se as ordens”.⁵³¹

O aviso dos conselheiros trazia críticas indiretas à atuação do cargo de Chefe de Polícia, pois depois das reformas de 1841 este cargo passou a agrupar as funções antes realizadas pelo cargo eletivo do juiz de paz dentro das demandas liberais. O Chefe de Polícia da corte na época, o jovem Eusébio de Queiroz Coutinho Matoso da Câmara, em fevereiro de 1844 encaminhou um ofício ao Diogo Bivar e ao Juiz Municipal da segunda vara Sebastião Machado Nunes sobre estas apresentações, reclamando dos anúncios nos jornais para o espetáculo no Teatro Francês do vaudeville *Les Chanson de Beranger* pois esta era uma “produção imprópria para o Público católico durante o tempo santo da quaresma” e alegava “com urgência e ordem” que a peça deveria ser licenciada pelo Conservatório, ao qual o governo “havia explicitadas as ordens a este respeito”.⁵³²

Ainda para ficar mais específicos os termos tratados para as apresentações na quaresma, em janeiro de 1844 o conselheiro, senador, e magistrado José Antônio da Silva Maia (1789-1853) já indicava ao presidente do Conservatório “não haver inconveniente em

530 Aviso de 27 de fevereiro de 1844. José Carlos Almeida Torres, Conego Manoel Alves Branco. Fundo 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

531 Ibidem.

532 Registram-se os ofícios nos Artigos orgânicos - Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório* 04,3,30. Setor de Manuscrito. Biblioteca Nacional. RJ e também no Fundo 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

discriminar as peças sérias, as que sem escândalo se podem representar na Quaresma, insinue aos censores das peças que na sua censura emitao também o seu juízo no que é relatado a propriedade do tempo de representação”.⁵³³

O conselheiro Silva Maia pedia um maior direcionamento do Diogo Bivar na sua função de presidente para maior clareza nos argumentos dos censores nos seus pareceres. Além de aludir sobre as definições dos gêneros de peças dramáticas eram mais oportunas para o evento, o conselheiro dava sugestão de como os censores deveriam realizar eu trabalho, interpondo seu juízo sobre as peças na “propriedade do tempo de representação”⁵³⁴.

Seguindo praticamente o mesmo tom de Eusébio de Queiroz, no dia três de março de 1844, outro Chefe de Polícia da Corte, o senhor José Pereira Rego, em carta aos sócios do Conservatório se defendia explicando que foram encaminhados vários ofícios e repartições ao Ministério do Império que provaria o cumprimento de suas funções dando “ordem ao Diretor do teatro Frances para que não levasse a cena, no dito teatro peça alguma que não tenha sido primeiramente licenciada pelo conservatório”.⁵³⁵

Sobre a representação da peça “*O Poeta e a Inquisição*” José Pereira Rego destacava que “não tem sido levada a cena peça alguma no dito Teatro”, e por fim, de sua parte continuaria “a dar as providencias que estiverem em meu alcance para evitar que se repita no dito teatro”.⁵³⁶ Este argumento foi confirmado em outra correspondência do Ministro da Justiça Manoel Alves Branco, que explicava ter recebido uma cópia do documento do inspetor do teatro de S. Januário que comunicava que iria tomar as devidas providencias para que não fossem à cena peças não licenciadas na quaresma.

Procurando mais informações sobre os espetáculos ou comentários nestes dias não conseguimos encontrar os anúncios desses espetáculos, mas uma troca de farpas sobre o assunto entre os periódicos *O Brasil* do conservador Justiniano José da Rocha e *O Pharol Constitucional*.

533 Correspondência de José Antônio da Silva Maia, 15 de janeiro de 1844. Fundo 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

534 Correspondência de José Antônio da Silva Maia 15 de janeiro de 1844. Fundo 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

535 Em resposta a este ofício em 03 de março de 1844, em correspondência direcionada ao Chefe de Polícia da Corte D. José Pereira Rego. Fundo 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

536 Ibidem.

Nas correspondências oficiais do Conservatório a preocupação principal era enquadrar os demais teatros da corte às normas do teatro S. Pedro de Alcântara. Neste ano de 1844, o teatro de S. Francisco, localizado na rua do teatro estava sendo dirigido por João Caetano dos Santos.⁵³⁷ O teatro Francês, muitas vezes um termo usado como referência para indicar a Companhia Francesa que ocupava e administrava o teatro S. Januário, neste ano tinha como diretor dramático Fortuné Segond e o primeiro administrador era Armant Bedaut.⁵³⁸

Seguindo o debate, Justiniano José da Rocha em nove de março de 1844 comentava o caso em um tópico chamado “*Pobre Theatro de S. Francisco*”. Abria o diálogo informando que era “uso velho em nossa terra” embora não fosse razoável, o fechamento dos teatros no tempo da quaresma. Esta prática, segundo o crítico era “sinal de hipocrisia” e o verdadeiro motivo da proibição das peças era que se procuravam “persuadir a participação da população nos preceitos religiosos, impedindo do outro lado o divertimento teatral”.⁵³⁹ Para Justiniano, o impedimento dos espetáculos funcionava como uma “burla” que anteriormente era realizado em todos os teatros sem cometer injustiça, diferente do que ocorria em 1844, pois, “as proibições sacrificavam os lícitos prazeres do público” e as empresas teatrais seriam obrigadas a “amontorarem despesas, sem lhes deixar possibilidade do menor lucro ao menos não havia expeção, todos padeciam”.⁵⁴⁰

Justiniano argumentava ainda que, tanto a Companhia Italiana que multiplicava suas representações da ópera *Norma* de Bellini e com isso obtinha lucros para o Teatro S. Pedro, assim como a Companhia Portuguesa que representaria a peça *Genoveva*, e a Companhia Francesa que lutava contra a maré, tinham benefícios, e sendo assim, se sustentavam melhor caso ficassem sem funcionar. Também o teatro S. Januário era favorecido pela autoridade

537 *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) - 1844 a 1885*. Hemeroteca Digital- BN. Observamos também nos anúncios no *Jornal do Comércio* que neste ano, o ator Joao Caetano estava responsável pelo teatro de Santa Tereza em Niterói. Havia uma rotatividade grande entre atores e diretores empresários nos mesmos teatros. A grande problemática ainda é a manutenção financeira e a expansão do público.

538 Entre outras funções, para a organização deste teatro o Almanaque destacava o cargo de segundo administrador e do ponto do teatro exercido por Léon, o inspetor de sala Renkin, o avisador era Roumillac, o chefe da orquestra Warnecke. Indicava também uma lista com nomes de 15 artistas que formavam a companhia e os valores dos lugares do teatro. Para o Teatro S. Francisco contamos somente com o nome do diretor. *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) - 1844 a 1885*. Hemeroteca Nacional BN.

539 *O Brasil, 09 de março de 1844*. Hemeroteca Nacional BN.

540 *Ibidem*.

pública por terem loterias, e enquanto isso, segundo Justiniano José da Rocha, a Companhia brasileira no teatro S. Francisco sob a direção do João Caetano “só tem o seu talento e nem uma proteção da autoridade”, o que explicava mais ainda, “o horror da proibição do espetáculo” neste teatro.⁵⁴¹

A Companhia Brasileira foi proibida de representar na quaresma e Justiniano alegava que no ano anterior, o governo havia permitido a apresentação neste teatro na quaresma do drama *A Gargalhada*, outro sucesso de interpretação na carreira de João Caetano. Esta peça estreou no Brasil em 1843, uma tradução de *L' Éclat de Rire* do francês Jacques Arago que estreou em Paris no Teatro de Gaité, três anos antes, o que demonstra uma circulação até rápida para a época e ampliação do repertório.⁵⁴² Com esta peça autorizada no ano passado e agora com a suspensão da tragédia *Antonio José*, Justiniano questionava “qual a razão dessa odiosa exceção contra a companhia brasileira?”.⁵⁴³

A peça de Gonçalves de Magalhaes, que já era conhecida e encenada, voltou aos palcos inclusive no Teatro S. Francisco em outras datas. Não encontramos nenhuma justificativa sobre seu cancelamento na quaresma, mas Justiniano José da Rocha faz alusão de que se preferiu uma tradução ao texto do famoso autor brasileiro e terminava sua crítica destacando que os ministros liberais foram “iludidos” por “atender as cousas dos teatros e apenas a injustiça que está praticada hade repara-lo”.⁵⁴⁴ Podemos pensar também que talvez o tema de alusão religiosa da vida de um judeu não agradasse naquele momento na representação para a quaresma.

O jornal o *Pharol Constitucional* em resposta em sua coluna intitulada, de modo irônico “*O redator do Brasil*” informava que Justiniano padecia de um ato de “parcialidade”, pois, acusando o “nobre ministro da justiça” (se referindo ao Conego Manoel Alves Branco) de que este proibiu as peças por serem espetáculos profanos no “teatrinho de S. Francisco”, o redator Justiniano se esquecia que os mesmos espetáculos eram concedidos

541 Ibidem.

542 O ator fluminense na pele de seu protagonista (chamado André Lagrange). A razão para tamanho sucesso deveu-se ao principal (ou único) achado dramático da peça, que consistia no fato de André, após enlouquecer por motivos que não veem ao caso explicitar, apresentar como sinal de sua demência uma risada convulsiva e frenética, donde se compreende o título. A caracterização de João Caetano para tal papel, que requeria uma gargalhada altissonante do ator que o interpretasse, arrancou elogios do famoso ator espanhol José Lapuerta e até do próprio autor da peça.

543 *O Brasil, 09 de março de 1844*. Hemeroteca Nacional BN.

544 Ibidem.

também ao teatro S. Pedro de Alcântara. Deste modo, alegava que “à fé do contemporâneo foi completamente iludida, se existe esse ato de escandalosa parcialidade, nele não teve a menor parte o ministro, é todo do chefe de polícia”. Defendendo o ministro da justiça, informava que as acusações realizadas pelo “contemporâneo” era indevida, e que este deveria ir ao culpado da questão - o Chefe de Polícia, pois Justiniano deveria saber que,

O governo imperial ordenou ao chefe de polícia que subjeitasse os dramas, que houvessem de ser representados no teatro de S. Francisco, à mesma censura a que estão subjeitos o teatro de S. Pedro; e isto fez por assim lhe haver requerido o conservatório dramático. Se, pois, houve mais alguma cousa do que isto o governo ignora, foi deliberação do chefe de polícia.⁵⁴⁵

Claramente, o ponto do redator de *O Pharol* foi a crítica de Justiniano à atuação do Ministro da Justiça Manoel Alves Branco sobre os teatros que não cumpriam as mesmas regras para a quaresma. Justiniano argumentava ser hipocrisia fechar os teatros no período da quaresma e, além disso, causaria uma perda econômica para as companhias que não eram subsidiadas se não houvesse as apresentações. Por este motivo, Justiniano dizia não compreender porquê as normas não eram iguais para todos os teatros da corte.

Justiniano apresentava as diferenças de tratamento em relação às companhias artísticas, e questionava o fato de o governo não respaldar financeiramente a Companhia brasileira “que só tinha talento”. Com isso, era mais um impedimento para o andamento da empresa de João Caetano, assim como desprestigiava a peça do brasileiro Gonçalves de Magalhães favorecendo peças estrangeiras. Como tática argumentativa, Justiniano como opositor político, ao atacar o novo ministério liberal enfatizava que este gabinete não apoiava a companhia brasileira, apoiando as companhias estrangeiras, o que demonstraria com essa ação não serem estes necessariamente os representantes da nação.

Do outro lado, defendendo o ministério da ocasião, o redator do *Pharol* também concordava que o Teatro de S. Francisco “padecia de perseguição há algum tempo” e inclusive enfatizava que no governo dos ministros do regresso, os chamados ironicamente como os “homens da reorganização e do futuro”, que com sua “ação governativa” ainda no ano de 1843 negou que neste mesmo teatro fossem apresentadas peças na quaresma daquele

545 *O Pharol Constitucional*, 13 de março de 1844.

ano, mas concedeu apresentações ao teatro S. Pedro, e quando isso ocorreu “o contemporâneo” Justiniano “não bradou contra a injustiça do governo!”.⁵⁴⁶ Nos dois comentários, notamos como a questão do teatro era utilizada nos usos do discurso político e na disputa dos projetos políticos de nação.

A questão certamente causava mal estar entre os membros do Conservatório, pois o ano de 1844 era o início da afirmação dos trabalhos da associação, e esse debate sobre a proibição das peças para a quaresma trazia insegurança.⁵⁴⁷ Então, para “levar digna de toda a emergência e as providencias necessárias para que cesse semelhante escândalo descumprindo-se as ordens”,⁵⁴⁸ o presidente do Conservatório Diogo Soares de Bivar em resposta ao ministro do Império Almeida Torres, tratando-o como “ilustrado e amante”, zeloso pela “glória de seu País”, Bivar pedia que o ministro com sua “benevolência”, apoiasse as “boas artes” e tomasse uma solução sobre o conflito das peças na quaresma.

Como sugestão, o presidente do Conservatório pedia para Almeida Torres propor ao Imperador a indicação definitiva dos dias da quaresma, e que durante o evento, fossem suspensos todos os espetáculos nos diferentes teatros da Corte, pois em reunião com os membros do Conservatório, chegou-se a conclusão de que esta seria a resolução mais acertada, e “resolveu muito respeitosa e sua operação que os teatros devessem fechar as portas desde a sexta feira até o domingo de ressurreição”. Com esta atitude, o Conservatório procurava justificar suas ações político-culturais neste momento de conflito colocando-se como protetor das demandas do governo. Colocava em prática um dos trechos do artigo 8 do seu estatuto que visava ser o defensor dos valores da **Santa Religião**,⁵⁴⁹ e argumentavam,

Parece impróprio que a atenção do público católico desta Cidade nos dias em que a Igreja celebra os mais Augustos mistérios da nossa Santa Religião seja distraída para assuntos e divertimentos

⁵⁴⁶ Ibidem.

⁵⁴⁷ 20/MARÇO/1844 *Correspondência sobre a questão da sexta feira santa e da quaresma*. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

⁵⁴⁸ Aviso de 22 de fevereiro. 27/02/ 1844 de José Carlos Torres, Conego e Manoel Alves Branco. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

⁵⁴⁹ Atas das reuniões do Conservatório. Registro de 12 de março de 1843. Artigos orgânicos. Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório* 04,3,30. Setor de Manuscrito. Biblioteca Nacional. RJ.

incompatíveis com aquele respeito acatamento e penitencia com que todos (?) presenciar e adora tamanho os mistérios.⁵⁵⁰

Diogo Bivar ainda afirmava que se o Conservatório procedesse de modo diferente, poderia perder sua reputação se fosse condescendente somente com um teatro. Desejava “por todos os meios corresponder à confiança do Governo Imperial na função que lhe foi delegada de julgar sua observação solicitar de Ex. alguma providencia que reprima este absurdo intolerável”.⁵⁵¹ Entretanto, a questão que ficaria pendente era estender o aviso de 29 de janeiro de 1842 para todos os teatros. Para isto, sugeria no documento a criação de uma postura Municipal para que fosse estabelecida uma nova pena para quem descumprisse as normas da instituição, pois compreendia que para este assunto “não é uma Corporação Literária que ade de promover a sua aplicação”.

Neste primeiro ano de atuação do Conservatório, só a partir desta questão das peças na quaresma já se questionava o estatuto e a legitimidade da nova instituição, visto que não se cumpria todas as possíveis demandas da área artística. A cada problema novo, não previsto, ajustavam-se novas normas informais, criadas pelos membros do Conservatório. Também não tinha nenhum termo para a fiscalização das outras áreas artísticas como danças, música, bailados, bailes mascarados.

A grande questão nestes primeiros anos para a garantia do desenrolar dos trabalhos do Conservatório era acertar qual repertório seria mais adequado para ser apresentado na quaresma, uma preocupação constante de todos os anos. Do outro lado, era como se garantiria a fiscalização dos inspetores dramáticos no cumprimento que nas encenações os cortes, as modificações e as orientações seriam efetivadas. Além disso, era necessário estabelecer na prática os critérios mais objetivos para a censura.

A falta de critérios para a censura com termos vagos causava muito incomodo e incerteza para a legitimidade da instituição. Este fato fica evidente em uma reclamação do diretor da Companhia Dramática Francesa registrada nas atas do Conservatório em sete de janeiro de 1845. Segundo consta, o presidente do Conservatório pediu ao diretor da companhia a devolução de três dramas já licenciados pela associação chamados *Premier*

550 20/MARÇO/1844 *Correspondência sobre a questão da sexta feira santa e da quaresma*. In Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

551 Ibidem

Chapiter, Madaleine e Romance. O diretor da Companhia Francesa anunciava que seriam remetidas novamente as peças e enfatizava (se dirigindo diretamente ao Bivar) “e espero o Sr. Presidente que não se repita mais esta duplicata de licenças que aumenta o trabalho d’ esta secretaria, ao passo que induz crer alguma falta de atenção”.⁵⁵²

Ainda advertia ao Conservatório que as peças que passassem novamente pela censura que fossem “enviadas a mim diretamente e acompanhadas de uma nota afirmando em que declare que a peça ou peças para que se peçam a licença, estão aprovadas”.⁵⁵³ Com esta sugestão crítica, o diretor da Companhia enfatizava que tais determinações poderiam ficar a cargo da “inteligência do Diogo Bivar”, entretanto, alertava que todas as peças que fossem enviadas por esta companhia que não viessem assinadas “conforme os termos do regulamento elas seriam reencaminhadas sem despacho”.⁵⁵⁴ O diretor francês batia de frente com o Conservatório.

Procurando uma resolução sobre estas questões, o conselheiro Almeida Torres propõe que alguns membros do Conservatório fizessem uma nova proposta para assegurar a efetivação da censura. É importante ressaltarmos que ainda nesses primeiros anos, a censura era realizada em concomitância com o chefe de polícia. Os conflitos de jurisdição sobre a atuação da censura entre estes dois órgãos será sempre um elemento de constante tensão durante todo o funcionamento do Conservatório nesta primeira fase até 1864.⁵⁵⁵

Tanto Almeida Torres como Diogo Bivar concordavam que o estatuto do Conservatório não estava dando conta da dinâmica e das necessidades da atividade teatral. Em outra correspondência Diogo Soares de Bivar anunciava ao Conselheiro Almeida Torres,⁵⁵⁶ que as medidas legislativas e recursos que precisavam para o andamento dos trabalhos seriam julgadas no conselho no final de abril de 1844, afim de “satisfazer ao espirito da imperial ordem”. Esta reunião contou com 77 sócios efetivos e foram nomeados

552 Atas do Conservatório 07 de janeiro de 1845. Diretor da Companhia Francesa. Artigos orgânicos. Livro *Artigos Orgânicos do Conservatório* 04,3,30. Setor de Manuscrito. Biblioteca Nacional. RJ. BN.

553 Ibidem.

554 Ibidem.

555 O Conservatório Dramático em sua primeira fase funcionou de 1843-1864. Permaneceu fechado e somente em 1871 foi reativado com outra proposta, quando finalmente em 1897 a instituição deixou de existir.

556 18/ABRIL/1844, *Correspondências de Diogo Soares de Bivar ao Conselheiro do Estado Almeida Torres*, Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

três membros⁵⁵⁷ de “reconhecida inteligência” para pensar uma nova proposta para reformular o projeto de regulamento de censura que contemplasse todos os Teatros da Corte, o qual “entenda oferecer sábia consideração do Governo”.

A partir desta preocupação e debates, e diante dos vários avisos do governo para institucionalizar a censura sob a responsabilidade do Conservatório, a nova proposta resultou no **decreto nº 425 de 19 de julho de 1845** pós-resolução em secção no Conselho de Estado dos Negócios do Império que acentuaria as novas demandas para o Conservatório e as regras para a censura teatral.

Os membros do Conservatório Dramático buscavam para si a responsabilidade única de censurar a produção teatral. Tal objetivo batia de frente com a autoridade da Secretária de Polícia da Corte - nas ações efetivas atribuídas ao Chefe de Polícia, sobretudo a partir da formalização desta lei, quando se ampliou a censura do Conservatório para todos os teatros da corte e da província. Esta lei representou uma tentativa dos homens de letras envolvidos neste projeto de tirar a censura do órgão de Chefe de Polícia para ser realizada pelo Conservatório.⁵⁵⁸

O Conservatório passava, a partir desta lei, como analisou a historiadora Silvia Cristina Martins de Souza, a atuar como um instrumento auxiliar em prol da efetivação de uma política de controle dos divertimentos públicos. A partir deste documento, além das peças que fossem apresentadas em todos os teatros da corte, também se estenderia a censura para os teatros das províncias com todas as normas anteriormente discutidas e aprovadas. As peças deveriam ser remetidas pelos diretores dos teatros ao Secretário do Conservatório Dramático seguindo todas as normas anteriores e acrescentando as novas e principais demandas conflitantes no art 10, 11, 12 do novo decreto. Estabelecia-se que

Art.10 – Nenhuma Peça será apresentada ao Chefe de Polícia para a sua aprovação em conformidade com o artigo 137 do decreto de 31 janeiro de 1842 que não vá acompanhada a Censura do conservatório em qualquer sentido que seja sem o que não lhe porá o visto.

⁵⁵⁷ Não cita os nomes.

⁵⁵⁸ Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845. *Fundo 22 Decretos do Executivo - Arquivo Nacional do Rio de Janeiro*. Esta lei está completa na Coleção das leis do Império do Brasil de 1845. Tomo VIII. Parte II Legislação (site www.camara.gov.br).

Art.11- No caso de se anunciar alguma peça que não tenha o visto do Chefe de Polícia, este fará saber imediatamente à Diretoria das peças que o Theatro será fechado aquela noite, quando não faça anunciar outra, o que mandará publicar por cartaz na porta do mesmo teatro e nos lugares de costume para o conhecimento do Publico. Os interessados ficam com o direito salvo de haver da mesma diretoria indenização dos prejuízos que o Theatro possa ter por essa suspensão de trabalhos.

Art 12 – Se for representada alguma peça sem que tenha sido aprovada pelo Chefe de Polícia a Diretoria fica sujeita a prisão de três meses e a multa para cada um dos seus membros de cem mil réis para os Cofres da polícia. Por Diretoria das peças entende-se a pessoa, ou pessoas encarregadas de fazer representar e obter o visto da Polícia.

Muito do que ficou prescrito neste decreto já estava nos estatutos orgânicos do Conservatório. No mínimo foi para marcar um caráter mais oficial para a instituição de um lado, para angariar prestígio da opinião pública e do outro lado, para marcar território distinto de atuação da censura em relação do Chefe de Polícia. Mas o papel do Chefe de Polícia seguia importante, era uma etapa do processo, a pena de prisão de três meses para a diretoria era forte.

Com esta lei o Conservatório procura oficializar e centralizar a censura das peças, entretanto as crises de jurisdição continuam. E acaba que a instituição mais forte, no caso o Chefe de Polícia, continua realizando suas funções.

4.2 Pareceres e conflitos.

Fazer a análise dos pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro para os anos 1840 é no mínimo um desafio. Muitos são os critérios indefinidos e as justificativas imprecisas de como se realizaria a censura. Este processo foi sendo construído ao longo dos conflitos e interesses entre os censores a partir de questões que foram surgindo fora das normas do estatuto. Talvez por isso este período nascente do Conservatório Dramático Brasileiro ainda seja pouco analisado pela historiografia. Os estudos sobre o Conservatório

avanzaram muito sobre a década de 1850 em diante, e neste tópico, tentaremos verificar os primeiros anos de sua atuação.

Sendo assim, partimos da análise dos registros das atas do Conservatório localizado na Biblioteca Nacional e dos documentos no Arquivo Nacional, observamos os comentários sobre a censura das peças e os argumentos dos pareceristas. Grande parte das justificativas giraram em torno de abordagens sobre a moral, a preocupação com as apresentações nas datas cívicas e na quaresma e também as queixas de que peças estavam sendo encenadas sem sua autorização. Desejamos analisar como foi sendo realizada a prática da censura nestes anos acompanhando o registro no livro das atas e a lista das entradas das peças para em seguida chegarmos aos pareceres avulsos, alguns digitalizados na *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional. Entretanto, poucos são os pareceres para este período com comentários mais detalhados. Na correspondência da instituição ficamos sabendo mais detalhes.

Na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional foram encontrados 560 registros de pareceres para os anos de 1844-1849. Optamos em localizar as peças nesta base somente quando aparece seu registro na sequência de informações nas atas e nos documentos do *Arquivo Nacional*. Essas fontes são interessantes para percebermos o volume e as estatísticas das peças, o que não cabe ainda nesta análise. Sendo assim, escolhemos certo número entre os pareceres de modo aleatório na ordem que foram registradas nas atas e localizadas em papéis avulsos no Arquivo Nacional. Dividimos a análise por temas que se repetem como **temas religiosos, a questão da moral, nação, história e datas cívicas**, para observarmos como se realizou a prática da censura nestes anos iniciais e suas tensões.

No livro de registro das peças que começa em novembro de 1843 a primeira peça mencionada foi *Henrique de Valois*, com parecer do presidente Diogo Bivar. Entretanto, nas atas localizadas no Arquivo Nacional, registra-se que o primeiro parecer do presidente Diogo Soares de Bivar coube a um programa de um baile chamado *La Litta del Porto* que seria encenado no Teatro S. Pedro em 13 de maio de 1844. Evidencia-se deste modo, que alguns registros não batem entre os livros. Infelizmente não encontramos o parecer da primeira peça. No parecer do programa do baile, Diogo Soares Bivar constata que a obra não possuía elementos para ser censurada, pois a ação era toda “descente, heróica e gloriosa”. Porém, indicava que havia algumas “cenar de circunstâncias” que faziam alusões a pessoas ainda vivas e muito conhecidas, fato que causava dúvidas em sua análise, pois

parecia pouco melindroso expor sobre o tablado uma peça com personagens existentes e conhecidos ou falecidos a pouco tempo, pois podem ter relações muito estreitas de parentesco e amizade com alguns Espectadores, Augustas pessoas cujos sentimentos e delicadezas podem se chocar.⁵⁵⁹

A dança **La Litta del Porto** tratava em cena da morte de D. Pedro I e levar este tema aos palcos poderia chocar, buscava-se evitar polêmicas. A fiscalização sobre as representações teatrais não era algo novo, como observamos até aqui. Eram questões presentes desde a decisão do império de 21 de julho de 1830 que estabelecia as regras para a efetivação das ações de manutenção da tranquilidade pública, e para isso, anunciava a proibição de representação nos teatros de peças “ofensivas às autoridades públicas e às corporações”, para garantir aos estabelecimentos teatrais “que todas as nações cultas têm conhecimento” como um dos meios eficazes para “insinuar no coração dos povos as ideias de virtude, e adoçar a rudeza e barbaridade dos costumes”.⁵⁶⁰

Portanto, a opinião do presidente do Conservatório ao tentar amenizar ou cortar os temas polêmicos, reforçava uma “despolitização” do espaço artístico e, além disso, garantiria uma afirmação da autoridade da nova instituição perante a opinião pública, que partilhasse das ideias da instituição e do governo. Consequentemente, trabalhando dentro dos padrões, Diogo Bivar assinalava ser a pessoa ideal para gerir a instituição, e afirmava que, tratar da figura de D. Pedro I conviria cuidados, “à política expor a cena o personagem do finado Pai do imperante”.⁵⁶¹

Seguindo este raciocínio, Diogo Bivar recomendava ainda que para que não houvesse nenhum inconveniente, a necessidade de trocar os nomes da personagem *O General*, (tudo indica que esta personagem faria alusão ao D. Pedro I) por *O Ajudante*. Reforçava ainda, que nos anúncios do baile na imprensa não fossem especificados quais os

559 Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

560 Com o objetivo de controlar o comportamento da plateia e gerir os acontecimentos internos no teatro, um ano antes da Abdicação em 21 de julho de 1830 o governo em suas decisões, assinado pelo Marques de Caravellas - José Joaquim Carneiro de Campos. Ver *Decisões das leis do Império 1830*. N. 141 Império. 21 de julho de 1830 p. 112.

561 Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

artistas fariam as personagens e nem quais interações no contexto da apresentação apareceriam os nomes dos “famosos” personagens. Neste caso, ficariam subliminares na imaginação do público as alusões à imagem de D. Pedro I.

Também para evitar identificações do público com os membros religiosos que havia no programa do baile, Diogo Bivar via a necessidade de suprimir os personagens “fradescos”. Caso não fosse possível a mudança aconselhava a troca do “vestuário que representaria o papel do frade”, pois “é impossível que não despertem o ridículo e o escárnio da plateia ao ver os frades aparecerem em uma dança com pulos e acionados de mímicos”, em um período no qual o “caráter religioso já estava a muito desaconceituado”.⁵⁶²

Logo vir à cena um religioso nestes termos, com figurino de frade dançando era ainda mais um reforço para “desacreditar e tornaria odioso e ridículo em detrimento da religião”.⁵⁶³ Com este argumento, o presidente do Conservatório pretendia evitar conflitos com membros religiosos (inclusive à instituição possuía membros ligados à igreja como, por exemplo, o Conego Januário da Cunha Barbosa) e enfim evitar conflitos com a própria Igreja, pois um dos pilares no estatuto do Conservatório era salvaguardar o respeito à religião oficial do Império.

O segundo parecerista do baile (não se identifica) aborda o nome do baile traduzido chamado **A Cidade do Porto** e informava que este cumpria a “moral pública”, e era um “lisonjeio tratar da vida do Fundador do Império”.⁵⁶⁴ Rogava-se em seus parecer que a administração do teatro S. Pedro executasse com “toda pompa” a apresentação. Indicava para que o cenógrafo responsável procurasse reproduzir com “maior fidelidade possível a representação das localidades, evitando os contrassensos”⁵⁶⁵ como tinha ocorrido em outro espetáculo chamado **Alfageme de Santarem** - peça de Almeida Garret. Por fim, acrescentava que caberia ao “nosso erudito Presidente” (se referindo ao Diogo Bivar) a resposta final da aprovação ou não do programa do baile.

O terceiro parecer (também não se identifica) realizado em 16 de maio de 1844 compreendia que o baile não tinha nada que implicasse “com a moral e bons costumes, nem mesmo que ofenda a política do país”, ao contrário, oferecia “brilhantes lições de

562 Ibidem.

563 Ibidem.

564 Ibidem.

565 Ibidem.

verdadeiro heroísmo”.⁵⁶⁶ Entretanto, ressaltava que parecia “impolítico” trazer figuras ao palco da pessoa “do Augusto Pai do Nosso Imperador e em presença de sua Imperial Família”. Na mesma posição do Bivar, informa que colocar em cena,

as grandes ações dos grandes Príncipes é sem dúvida uma tarefa digna de louvor, mas nem sempre o teatro pode abraçar essas composições que revelam feitos heroicos e gloriosos, ou quando muito personagens que figuram existem ou pessoas que tenham parentesco.⁵⁶⁷

Na dúvida do que poderia acontecer na noite do baile **A Cidade do Porto**, este terceiro parecerista informava que a representação poderia “ofender e melindrar a dignidade de tão elevadas categorias de Espectadores”, e via como embaraçoso, conceder ou negar o voto ao programa, pois achava o baile artisticamente bom, mas o que incomodava eram os personagens do Imperador D. Pedro I e dos frades. Deste modo, sugeria a retirada das “ações do Fundador do Império”, pois as cenas ao invés de “enobrecer o ridicularizam, assim como se devem suprimir os frades que aparecem em cena por ter pouco decoro para a nossa religião que muito devemos respeitar”.⁵⁶⁸

Além destes personagens, informava que no baile teria uma cena com os Ministros, que figurariam como os personagens “intrometidos em um corpo de baile” que embora pratiquem “atos dignos de censura na proposta em cena”, para este censor era mais importante a retirada dos frades do programa, pois, “trabalhemos nos míseros pecadores por salvar o decoro da Religião”.⁵⁶⁹ Finalizava seu exame informando que caberia ao Presidente (se referindo ao Bivar) que com a “espada de Alexandre tão sabiamente depositou em suas mãos (referencia ao Imperador) o Regulamento de quatro de Dezembro do ano de 1843”, que “cortaria o górdio que este não se atreveu a desatar”.⁵⁷⁰

Depois destes três pareceres com praticamente os mesmos argumentos, o Ministro do Império José Carlos Pereira de Almeida Torres encaminhou um despacho ao Conservatório pedindo o original, as cópias e os pareceres para serem encaminhados ao

⁵⁶⁶ Ibidem.

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ Ibidem.

⁵⁶⁹ Ibidem.

⁵⁷⁰ Ibidem.

Imperador, salientando que também pediu algumas mudanças no programa do baile (entretanto não cita quais) e por fim, informa que “o acerto e a decisão dependeriam do juízo e da vontade do Imperador para que este tomasse conhecimento”.

Além destes argumentos, Almeida Torres nos informa que o dança a **Cidade do Porto** estava sendo anunciada em benefício do famoso dançarino, compositor e coreógrafo italiano **Francisco Yorki**,⁵⁷¹ que, no ano de 1843 foi o diretor da escola de dança do Conservatório Real de Lisboa. Na corte do Rio de Janeiro em 1846, Yorki era membro do Conservatório de Dança e Música, e também dono e mestre de uma filial da mesma instituição na rua da Quitanda. Conhecido coreógrafo dos teatros da cidade,⁵⁷² Francisco Yorki faria na apresentação do baile “a Alta personagem (D. Pedro I) que não figura “nome elevando”, o caráter e sendo assim pouco seria impróprio para se apresentar no sábado”.⁵⁷³

Depois da preocupação com as peças na quaresma o Conservatório Dramático e o Governo se preocupavam com as apresentações nos **dias cívicos**. A peça **D. Maria Alencastro** era um drama histórico do famoso dramaturgo português José da Silva Mendes Leal (1818-1886). Importante homem de letras, Mendes Leal atuou como jornalista, diplomata, político, poeta, romancista, tradutor e dramaturgo. Contava com outros sucessos de grande repercussão de crítica como a peça *Os dois renegados* como mencionamos no capítulo primeiro. Outras peças do autor anunciadas e encenadas na corte foram *O homem da máscara negra*; *D. Maria de Alencastre* e *O pajem de Aljubarrota*; *A pobre das ruínas*, todas vinculadas à tradição do melodrama.

Em função dos festejos do **dia três de maio** de 1844 em comemoração a abertura da Assembleia Legislativa, houve a expedição da censura do drama **D. Maria Alencastro**,

571 Em anúncio de outro espetáculo no Diário do Rio de Janeiro para 1º de junho de 1843 que Francisco York era professor e diretor da escola de dança do Conservatório real de Lisboa. Este também foi dançarino, compositor e coreógrafo do teatro S. Carlos, e que em 1843 foi contratado na mesma qualidade pelo teatro S. Pedro de Alcântara e trazia muitas novidades na área da dança. Ver *Diário do Rio de Janeiro 31 de maio, 1843*. No Almanaque Administrativo de 1844 o nome do artista aparece como componente da Companhia de Baile do S. Pedro e morador da rua Conceição nº 07. Além deste, fazia parte da companhia – Carlos Palagi, José Derecchi, Caetano e Clara Riccionlini, Irene York (filha ou esposa do Francisco York). Henriqueta Pessini entre outros artistas. Ver. *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) - 1844 a 1885*. Hemeroteca Digital- BN. Ano 1844, 0001 nº 157.

572 Para saber mais sobre a experiência do ensino de dança, dos principais mestres e dos ambientes institucionais de dança no Império, Ver MELO, Victor Andrade *Experiência de Ensino de dança em cenários não escolares no Rio de Janeiro no século XIX entre 1810-1850*. Revista Movimento, Porto Alegre - UFRGS. v. 22, n. 2, 497- 508, abr./jun. de 2016.

573 17/MAIO/1844. *Despacho*, de José Carlos Pereira de Almeida Torres encaminhado ao Conservatório. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

no Teatro de S. Pedro de Alcântara em faustíssimo festejo.⁵⁷⁴ A peça aparece registrada no livro de controle do Conservatório em dia 28 de abril de 1844, tendo sido aprovada no dia 30 do mesmo mês, com parecer do Diogo Bivar e o do José Rufino.⁵⁷⁵

Em despacho do conselheiro Almeida Torres encaminhado ao presidente Diogo Soares Bivar no dia 30 de abril de 1844, o ministro informava que este drama “não fica nas regras estabelecidas pelo Governo, mas fica nas convenções locais”. Procurando explicar o que seriam estas “convenções locais”, Almeida Torres indicava que na peça de Mendes Leal havia matéria de “malignidade da crítica se pode servir para outros tantos suggillações”, ou seja, a peça já estava sendo muito debatida pela crítica que possivelmente poderia influenciar o parecerista e permitir uma “fuga” do regimento de censura. O conselheiro avisava ao Bivar para que este seguisse o regulamento, pois ele também em seu cargo não poderia

alterar a marcha ali estabelecida e menos coagir os censores a apresentarem os seus pareceres antes definido o marcado pelo mesmo Regimento, que este foi oficialmente participado aos Diretores dos Teatros, os quais devem sujeitar-se a eles e não o Conservatório aos seus arbítrios.⁵⁷⁶

Almeida Torres aconselhava que se seguisse estritamente o regulamento, pois em sua avaliação os censores do Conservatório estariam se sentindo coagidos a realizarem a censura desta peça, muito provavelmente induzida pelo conhecimento da crítica na imprensa. Sendo assim, era necessário que os diretores dos teatros seguissem as normas estabelecidas. Almeida Torres enfatizava ainda que eram os inspetores de cena que deveriam se sujeitar às normas do Conservatório e não o contrário.

Podemos compreender que as “convenções locais” citadas por Almeida Torres como sendo as opiniões da imprensa, dos artistas e dos diretores dos teatros que poderiam influenciar no parecer final que Almeida Torres pretendia evitar. Ainda ressaltava que outro motivo estaria deixando os censores receosos. Eram os anúncios das peças com dia e

⁵⁷⁴ 30/ABRIL/1844 Correspondência, de José Carlos Pereira de Almeida Torres. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

⁵⁷⁵ Não localizamos o parecer avulso da data na Biblioteca nacional.

⁵⁷⁶ 30/ABRIL/1844 Correspondência de José Carlos Pereira de Almeida Torres. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

horário marcado, mesmo que ainda não estivessem licenciadas pelo Conservatório, e “sem dúvida põe em coação o censor, como já um me representou”, e por isso, alertava ao Bivar que

a censura não é obra de improviso, demanda espaço e meditação e finalmente que nesta parte tem sido tal o abuso ou relaxação dos teatros que não uma, mas uma trás umas vezes tem acontecido anuncia-se a representação para o dia certo de peça que ainda não está licenciada, o que sem dúvida põe em coação o censor.⁵⁷⁷

Para acabar com estes inconvenientes, o conselheiro propunha que o Conservatório se ocupasse de um trabalho mais amplo a este respeito, e se colocava de modo bem radical afirmando que “Governo haja por bem de mandar que de ora em diante nenhuma peça possa ser ensaiada antes de passar pela censura e se por ela licenciada o Governo, porém com a sua costumeira sabedoria o decidira como tenha por mais acertado”.⁵⁷⁸

Em resposta ao conselheiro Almeida Torres, no mesmo dia, Diogo Bivar esclarecia que a censura desta peça ocorreu de modo preciso. Foram indicadas “supressões e substituições que vão apontadas nos lugares competentes, e bem assim alteradas a cena ultima por modo que não se ensanguente o Teatro”. Com estas mudanças, foi autorizada a representação do drama **D. Maria Alencastro** (mas a peça será cancelada em correspondência posterior).

O presidente do Conservatório afirmava ainda que os censores seguiam as regras estabelecidas, mas Diogo Bivar lamentava que o órgão não pudesse impedir a representação deste drama, pois em sua opinião para esta ocasião, “quando se celebra a faustosa abertura da Assembleia legislativa, a cujo respeito vai officiar ao Governo de S. M. O Imperador, e em cuja Augusta presença” não era aconselhada esta representação.⁵⁷⁹ Partindo deste argumento, Bivar deixava claro que se houvesse reclamação no dia da apresentação seria justo “reclamar do intolerável procedimento ao Senhor Inspetor Dramático do Teatro S. Pedro”, ou seja, ao Thomaz Romeiro, que segundo Bivar costumava submeter à censura do conservatório as

⁵⁷⁷ Ibidem.

⁵⁷⁸ Ibidem.

⁵⁷⁹ Despacho levado ao conhecimento do Governo. Rio de Janeiro 30 de abril de 1844. O presidente Bivar e José Rufino. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

peças para serem representados três dias depois de solicitada a licença, procurando com este procedimento “coagir os censores como este já me fizeram saber oficialmente”.⁵⁸⁰

Com esta estratégia, Thomaz Romeiro pedia a licença e já anunciava as peças na imprensa e iniciava os ensaios e pelo que indica a correspondência, este também demorava em encaminhar os originais das peças para a censura. Com este proceder, certamente Romeiro ganhava tempo com a divulgação para a garantia de manter o público, pois sendo uma peça de sucesso os censores poderiam ficar receosos de negar a aprovação, o que não ocorreu; a apresentação da peça **D. Maria Alencastro** foi negada em definitivo e o Chefe de Polícia foi autorizado a mandar suspender o espetáculo.⁵⁸¹

Para este dia de “gala e solenidade”, o *jornal do Comércio* anunciava para a abertura da Assembleia geral legislativa, com a presença de SS.MM.II e suas Augustas Irmãs, dar-se-ia com o drama em dois atos “*Os Dous Sargentos Brigadas*”, que seria iniciado após a execução do hino nacional. Por fim o espetáculo terminaria com o baile chamado “*A Força do destino*” apresentado pelo quarteto Srs. York, Farina Henriqueta Peccino e Leopoldina. Entretanto não há registro nas atas e nem na lista de peças de que estas obras tenham passado pela censura do Conservatório. No entanto, para o Conservatório, a peça **D. Maria Alencastro** continuava sendo um problema.

Escrita por José da Silva Mendes Leal, dividida em três partes, tinha por enredo a subida ao trono de D. Afonso VI. Em Portugal, estreou em 1843 para a comemoração do aniversário de D. Fernando e contou com elogiosas críticas na imprensa. Com quatorze personagens dentre os quais Antonio Conti e D. Maria de Portugal como principais, também o personagem Fernando como o mercador entre outros, o texto fazia parte do repertório que se convencionou chamar de drama histórico no teatro português. Em 1846 no *Ilustração. Jornal Universal*, uma referencia ao enredo J. Carlos Massa informa que Mendes Leal,

não nos pinta, é verdade, a época em que o autor faz passar o seu drama [...] compensa-nos desta pequena falta, no entender dos escrupulosos, um enredo bem dirigido - uma intriga delicada, e um diálogo animado, e geralmente muito bem contado. Em António

⁵⁸⁰ Ibidem.

⁵⁸¹ 07/AGOSTO/1844. Correspondência do Bivar para o Conselheiro de Estado sobre mesma peça D. Maria de Alencastro já citada. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

Conti [...] temos o símbolo do vício - a personificação da maldade [...]. D. Maria d'Alencastro é uma antítese perfeita do carácter de António Conti. É a mulher forte, ativa de amor e de crença [...] a repelir com horror as pérfidas insinuações [...] do sedutor infame. [...] D. João d'Alencastro é também um carácter grandioso; [...] Em D. António de Portugal, vemos também o mancebo volúvel, inconstante, que vive só para os prazeres [...]. Laura é o retrato fiel da mulher vingativa. Todos estes cinco caracteres - que são os principais do drama - estão perfeitamente bem sustentados. O pincel do artista não os favoreceu: deu-lhes as verdadeiras cores; pintou o vício a par da virtude, a luta contínua - mas sempre verdadeira e natural - entre estas duas entidades, surgindo afinal triunfante a virtude a dominar o vício, como o rei domina os seus vassallos.⁵⁸²

No dia 04 de agosto de 1844 novamente o *Jornal do Comércio* anunciava a peça **D. Maria Alencastro** para outro espetáculo no Teatro de S. Pedro de Alcântara. Informava que no final do drama teria um lindo dançado executado pela Sra Yorki, Devechy e Farina, finalizado à noite com a farsa “*O Morgado de Aldegavinha*”.⁵⁸³ Este anúncio viria a ser o motivo para o presidente do Conservatório, Diogo Bivar, encaminhar outra correspondência ao conselheiro Almeida Torres, lembrando que embora esta peça tenha sido reprovada no dia três de maio, entendia-se como sendo “óbvio que a intenção do Governo não era fulminar a proibição absoluta, mas que a proibição do passado é mais um incentivo para excitar a curiosidade do público”.⁵⁸⁴

Diogo Bivar de modo taxativo afirmava que a peça **Maria de Alencastro** não deveria ser representada no Rio de Janeiro, entretanto, não expressa um motivo mais direto sobre esta decisão. Ainda informava que ficou sabendo que o inspetor dramático do Teatro S. Pedro de Alcântara (se referindo ao Tomaz Romeiro) levaria a peça à cena, o que seria um sinal de grande desacato, sendo que este “não consultou antes a vontade do Governo”.⁵⁸⁵ A encenação desta peça terá outro pedido, o do ator João Caetano, que teve a peça autorizada, entretanto não localizamos comentários para este dia. Outras peças terão também alguns debates. Pensar o repertório na corte ajudará a esclarecer parte das questões aqui levantadas.

⁵⁸² *Ilustração. Jornal Universal, 12 de setembro de 1846.*

⁵⁸³ *Jornal do Comércio 04 de agosto de 1844.*

⁵⁸⁴ Correspondência de 03 de agosto de 1844 de Diogo Bivar para o conselheiro Almeida Torres. Fundo, 46,5,7 1840-1849, *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório* do Arquivo Nacional. RJ.

⁵⁸⁵ *Ibidem.*

CAPÍTULO 5 – O REPERTÓRIO TEATRAL

As pessoas alheias às coisas do teatro frequentemente perguntam aos artistas como conseguem representar o mesmo papel cem vezes seguidas e sem cansaço aparente. Esse é, com efeito, um dos segredos da profissão e também sua explicação, pelo prazer íntimo que experimentamos ao libertar-nos de nós mesmos por algumas horas, tornando-nos outra pessoa. Ator, Edmond Got. 1859.⁵⁸⁶

A ampliação dos espaços públicos na corte do Rio de Janeiro permitiu que o espaço teatral se transformasse em um ambiente amplo de sociabilidade política. Neste sentido, o repertório teatral passou a ser mais diversificado, intensificando-se na segunda metade do século. Tanto no Império do Brasil como na Europa a expansão das principais cidades e consequentemente sua diversificação social trouxe um processo de alargamento do repertório teatral. Entretanto, como demonstrado na epígrafe do ator francês Edmond Got, membro da Companhia *Comédie-Française* desde 1844, a atividade teatral, mesmo diante do crescimento dos repertórios teatrais, sobretudo na França, ainda reforçava uma especialização no trabalho dos atores e atrizes para uma tipologia cênica.⁵⁸⁷

Havia uma hierarquia na distribuição das personagens nos repertórios teatrais, sobretudo quando se especifica o gênero teatral predominante no período - o melodrama. Este gênero melodramático teve muita influência no teatro brasileiro e no teatro português. Fenômeno estritamente francês que nasceu no pós Revolução Francesa, e esteve muito relacionado à ideia de um teatro popular como atesta uns dos mais importantes estudiosos do tema, Jean-Marie Thomasseau. O melodrama, segundo o autor, “se espalhou rapidamente pela Europa (...) e pelo Novo Mundo, onde foram traduzidos e adaptados os sucessos do Bulevar do Crime”, possibilitando uma “nítida dissociação entre o literário e o

⁵⁸⁶ Christophe Charle, *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012. p.96.

⁵⁸⁷ Ibidem.

teatral”, pois esta arte dramática “repousa, com efeito, quase que inteiramente, nas situações, numa *mise en scène* perfeita e no talento dos atores”.⁵⁸⁸

A especialização do trabalho dos artistas teatrais em uma tipologia teatral, no melodrama, favorecia a identificação por parte do público em relacionar os artistas às personagens encenadas. Este fator acreditamos que ajudava a conjugar também certa orientação da crítica teatral. Entretanto, havia exceções e adaptações destas regras nos diferentes países, diante das disputas dos participantes da “sociedade do espetáculo” que se inspiravam na atividade teatral e na dramaturgia produzida na França.⁵⁸⁹

Em diferentes países e no Império do Brasil, não estava em jogo somente a formação de um “gosto” para determinado gênero dramático como foi abordado pelas “histórias literárias” do teatro sobre o período. Havia neste sentido, uma convivência e disputas de uma diversidade de formas artísticas, como tragédias, dramas, comédias, drama sério, drama histórico, farsas, etc.. Entretanto, há o predomínio do melodrama ou de várias formas do melodrama. Destes repertórios teatrais, deve-se pensar na relação entre teatro e música. Uma tendência que nas primeiras décadas do século XIX, que se reforça na ampliação do repertório do teatro ligeiro ao longo do Segundo Reinado, pois a música foi fundamental para a consolidação do melodrama romântico nos palcos cariocas.

Durante grande parte das primeiras décadas do século XIX, na corte do Rio de Janeiro, a Companhia Portuguesa trazia na bagagem o repertório dos libretos de Marcos Portugal, os entremezes, as referências às operas italianas, assim como o repertório das tragédias francesas como a peça *Zaire* de Voltaire, entre outras. Da Companhia Italiana chefiada por Giovanni Francesco Fasciotti, formada por cantores italianos que tinha no repertório as peças de

588 THOMASSEAU, Jean-Marie. *Thomasseau. O melodrama*. (tradução) Braga, Claudia e Penjon, Jacqueline. São Paulo. Perspectiva, 2012. P. 10

589 Na corte do Rio de Janeiro dentre as primeiras companhias teatrais, a Companhia Portuguesa que aportara na corte em 25 de setembro de 1828 em sua maioria com artistas que trabalharam no Teatro da Rua dos Condes em Lisboa, e foram consignados por Rodrigues Sousa & Cia e pelo proprietário do teatro São Pedro de Alcantara, o sr. Fernando José de Almeida, segundo o estudioso sobre teatro Lafayette Silva seguia a divisão hierárquica de trabalho da seguinte forma: para **1ª dama** – a atriz Ludovina Soares da Costa; **2ªs damas** – sua irmãs Tereza Soares, Maria Soares e as atrizes Gertrudes Angélica da Cunha, Maria Amália da Silva – filha do ator Manuel Baptista; para **1º galã** – o ator João Evangelista da Costa, marido de Ludovina; para o tipo do **velho sério** – os atores João Clímaco da Gama; Bento José de Faria e Manuel Alves; de **galã central e triano** – o ator Joaquim José de Barros, que era também o cabo da companhia; Também havia a tipologia do **1º gracioso e petímetro** – do ator Luiz Antonio de Gonzaga, o **2º gracioso** – Manuel Soares; Antonio José Pedro, Miguel João Vidal. **Pequeno ator** – José Jacó Quesada. E por fim o tipo **cômico** comandado pelo famoso ator Vitor Porfírio de Borja. SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. p 29-30.

Gioachino Rossini (1792-1868), além dos bailados e música comandados pela Companhia de Canto dirigida por Ruscolli e ainda a Companhia de balé dirigida por Joseph Louis Antoine Lacombe (1786-1833). Este se tornou o primeiro professor particular de dança na corte, chegando com sua esposa Mariana Scaramelli, cantora lírica e de seus filhos Louis e Emillie em 1811.⁵⁹⁰ Como analisou Renato Aurélio Mainente, o predomínio de compositores europeus, principalmente italianos, e obras de compositores como Rossini e Mozart que passaram a dividir os palcos do Rio de Janeiro com as de Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Meyerbeer, entre outros, foram fundamentais para a formação do cenário musical e teatral da corte, que não se restringia ao teatro lírico, ao contrário, a diversidade da atividade musical aparece nas peças teatrais, nas indicações dos anúncios dos jornais e etc. Neste sentido, também a pesquisadora teatral Maria de Lourdes Rabetti enfatiza que

o parâmetro dos modelos estrangeiros, e a interpretação da defesa de um teatro nacional no qual colar imagens de realidade brasileira, tendeu a refutar, ou não deu a atenção necessária, a algumas formas de aproximação entre teatro e música como componentes formativos da experiência dramática e cênica brasileira.⁵⁹¹

Esta questão se faz importante para tratarmos o repertório teatral na corte dentro da realidade dos espetáculos e no gosto do público em razão do sucesso do melodrama. Na perspectiva de Maria de Lourdes Rabetti, a presença musical contribuiu para a “transfiguração de tragédias em “dramalhões”, pateticamente melodiosos, ou rimbombantes, ou em melodramas operísticos”, o que marcou entrelaçamentos de gêneros artísticos na cena, pois, “elas infiltraram-se também nas divertidas farsas e comédias de costume onde ocuparam papéis relevantes, temática e estruturalmente”.⁵⁹²

Sendo assim, a autora destaca que grande parte da obra cômica dos autores brasileiros Martins Pena e Joaquim Manoel de Macedo, por exemplo, atestam a “excelente

590 CARDOSO, Ana Cristina Freire, *Anna Pavlova no teatro da paz, o ballet e o teatro popular* in Revista Ensaio Geral, Belém, v.1, n.1, jan-jun|2009. p. 4-5. BERÇOT, Fernando Santos, *O L'Indépendant e a Crítica de Espetáculos no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado*, in: Caminhos da História, Vassouras, v. 7, Edição Especial, p. 81-90, 2011. p.3-4.

591 RABETTI, Maria de Lourdes, *Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 61-81, jul.- dez. 2007. p.07

592 Ibidem.

conjugação prosa e música alcançada em nossas comédias de costume, com vantagem para o rendimento cênico, a despeito da perda do enfoque do retrato da realidade, que resulta deformado”.⁵⁹³ Com esta abordagem, a autora estabelece uma crítica às interpretações dominantes sobre a teoria dos gêneros dramáticos e reforça a ideia de que o romantismo teatral no Império do Brasil precisa ser compreendido de modo particular, na relação entre teatro lírico, os costumes locais, e as releituras das peças estrangeiras.⁵⁹⁴

A preocupação dos agentes culturais da época nas escolhas das peças estava entrelaçada a muitas necessidades importantes, como, além da mencionada divisão das companhias por tipologia de personagens, se fazia necessário garantir: as casas de espetáculos cheias para garantir a ampliação da concorrência entre os teatros e as companhias artísticas. Também a defesa de que as flutuações financeiras fossem minimamente suficientes para o pagamento dos funcionários dos teatros (sobretudo dos não subsidiados) além do pagamento dos artistas, fornecedores, alugueis, moradia, ensaios, ganhos dos empresários, assim como para divulgação dos espetáculos e demais despesas.⁵⁹⁵

Pensar o repertório teatral e o seu dinamismo, é procurar sair da dicotomia entre teatro artístico e teatro comercial, ancorado somente nas análises dos textos dramáticos, como grande parte da historiografia sobre os debates dos gêneros teatrais interpretaram. Deixou-se de observar mais detidamente que a pré-eleição de um gênero teatral em detrimento de outro, fazia parte das disputas políticas, artísticas e comerciais da vida teatral do período. A manutenção de um “gosto teatral”, além disso, indicava ao mesmo tempo a busca por sustento dos trabalhadores na área cultural, e a permanência dos espaços de prestígio social, assim como a propagação de ideias políticos, a estruturação de um ambiente de lazer e do comércio da cultura.

A própria manutenção e diversificação das peças neste período de forte cultura dramática e de instabilidade econômica para a maioria das companhias artísticas (por isso o subsídio do Estado se fazia importante) o repertório teatral também fazia parte do mercado de consumo de livros, libretos, folhetins e da própria imprensa. Ademais, em uma sociedade de maioria de analfabetos como no caso do Império do Brasil, o predomínio da linguagem

⁵⁹³ Ibidem.

⁵⁹⁴ Ibidem.

⁵⁹⁵ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

visual e oral tinha um peso significativo em relação ao registro escrito, no sentido ampliado do termo. Este fator era amenizado pela leitura em voz alta, seja de outros escritos como também das peças teatrais.

Sendo assim, controlar a representação teatral a fim de conter os gestos, as vozes, os gritos e a divulgação de ideias durante uma noite teatral, tanto do público quanto dos artistas, fazia parte dos objetivos do governo e dos homens de letras identificados ao projeto político. Como já pontuamos no capítulo anterior, a tentativa de evitar possíveis identificações tanto políticas quanto indenitárias, ou assuntos polêmicos era questão fundamental na disputa por este espaço social na cidade.

Como bem abordou o historiador Marco Morel, se a política se teatralizava no teatro, e era diante da exibição pública de seus frequentadores e de suas disposições internas nos teatros, sobretudo, no teatro S. Pedro de Alcântara e na relação com repertório encenado que poderia ser bem recebido, recusado, criticado pelo público. Nesta relação, entre público e palco, ocorriam as “lutas simbólicas” de seu tempo que reinscrevia no ambiente teatral a própria vivência da sociedade. A atividade teatral era representativa de uma sociedade que se queria moderna, porém, estruturada dentro das relações sociais do sistema escravista vigente, a formação de um gosto teatral ou gostos teatrais por peças diversas, era representante da própria diversidade do público.⁵⁹⁶

Mesmo na defesa de distintas visões sobre a função do teatro, seja pensando pelo viés moral, político e apolítico, religioso ou de propagadora de “bons costumes”, o repertório teatral serviria para civilizar, educar, elevar o gosto, formar o cidadão e divulgar ideias patrióticas. A questão fundante era como adequar um repertório teatral, sobretudo estrangeiro, a estas questões, além de incentivar uma dramaturgia nacional em diálogo com esta produção, mas que fosse possível assegurar os mesmos princípios do que se entendia por “bom gosto, boa arte” desde que aliado aos interesses do governo na disputa pela construção do Estado-nação, sobretudo quando se assentam as determinações políticas conservadoras nas décadas de 1840 e 1850, era o grande desafio para os envolvidos na área cultural do Império.

Se o teatro era visto como ambiente e meio educativo para se igualar a formação da população a um ideal de civilização, podemos avaliar que conflitos entre o discurso de parte

596 MOREL, Marco *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2005.

dos homens de letras da época para a construção de um teatro idealizado, que correspondesse aos ideais modernizadores, com o teatro existente, o teatro possível, a experiência teatral singular do Império na corte e nas províncias, com muitas variáveis artísticas tanto na sua forma como no repertório, que não se “encaixava” ao do desejo oficial.

O que havia como demonstra a leitura atenta das muitas fontes primárias e da bibliografia atual sobre o tema era um teatro diverso, uma vida cultural ampla, rica e surpreendente, com repertórios disputados, que, a depender do interlocutor e dos temas abordados, na cultura dramática do período, conforme os interesses dos agentes culturais e políticos, mas que, sobretudo sobressaía o repertório teatral do melodrama francês, ou poderíamos dizer de inspiração melodramática, seja na corte ou na Europa.

Em recente abordagem na história Literária, Bruna Grasiela da Silva Rondinelli, em pesquisa primorosa sobre a recepção, as traduções, apropriações e permanências do melodrama francês nos palcos do Brasil entre 1830-1910, nos informa que a chegada deste repertório na corte advinha de traduções que sofriam modificações dos originais em francês. Além disso, as condições materiais para a encenação das peças, os princípios políticos e religiosos conduziam tanto o trabalho das companhias artísticas como o processo de censura no Conservatório Dramático. Também a autora destaca que a mobilidade social na relação entre ator-empresário, nesta dupla função, foi responsável por reforçar a difusão do melodrama tanto na corte como nas províncias.⁵⁹⁷

A circulação dos repertórios seja de inovações político-estéticas ou de repertório, como as formas das tragédias e da comédia clássica, do melodrama, das farsas, partia dos movimentos associativistas da época, como já mencionamos. Ao tratar do caso francês Christophe Charle nos informa que não raro o conservadorismo entre diretores, artistas e autores de um lado, reforçava os estereótipos do público, privilegiando alguns autores dramáticos para o sucesso e para a formação do gosto do público.

Do outro lado, era na escrita colaborativa das peças e na formação de sociedades comerciais entre os autores considerados do polo literário assim como dos iniciantes, que se sustentava a produção dos repertórios teatrais, seja em Paris ou em Londres, visto que, com

597 RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva, *Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)*. (Tese de Doutorado) Unicamp. Campinas – SP. 2012. p.92.

efeito, “a forte rotatividade das peças impõe aos autores uma produtividade intensa, que só seria possível com a divisão do trabalho”.⁵⁹⁸

Neste sentido, também pensando de modo amplo sobre o repertório teatral no Brasil, ao analisar a base de dados do acervo da Biblioteca Nacional entre os anos de 1822-1889, o historiador Paulo Maciel em estudo recente pôde verificar a grande extensão do repertório bibliográfico dramático registrado nos catálogos das livrarias, e nas bibliotecas públicas e privadas do período. Instituições que foram as grandes “responsáveis pela circulação da cultura dramática”.⁵⁹⁹

Analisar e rever as relações que envolviam a “Dramaturgia” na relação tríade entre “mercado, estado e sociedade” mapeando os conflitos internos e externos advindos dos distintos projetos de teatro em disputa é o interesse do autor. Esta perspectiva permite alargar o debate sobre o tema, pois pensar as peças teatrais em separado é “perder a noção mais geral de um mercado dramático”, visto que o repertório dramático possuía “intrínseca relação com as demandas de construção do império brasileiro”, seja diretamente “ligado às ações da censura, inicialmente com Mesa do Desembargo do Paço e, posteriormente com o Conservatório Dramático”, como também analisamos.

O repertório teatral, sua divulgação e circulação careciam segundo o autor de passar por um “sistema de classificação e indexação das peças, que definiam e dialogavam com os debates sobre os gêneros dramáticos e sua classificação”. Além disso, ressalta-se a necessidade de se pensar na “própria prática da escrita das peças, e na sua localização no campo do saber”. Em uma abordagem quantitativa, Paulo Maciel nos informa que os agentes culturais da época como bibliotecários, colecionadores, editores, livreiros, tipógrafos, além de censores, tradutores, adaptadores de textos, como os autores, artistas, diretores dos teatros, as companhias teatrais e os empresários, permitiram ampliar as “negociações, acordos e conflitos que definiam os limites e os possíveis da cultura dramática naquele contexto”.

Partindo desta assertiva, o autor conclui que a encenação não foi “o único nem o principal destino dos impressos teatrais que, no século XIX, libertaram o texto teatral do

598 CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012. P144-145.

599 Como a Real Biblioteca portuguesa (1811), depois chamada Biblioteca Imperial e Pública da Corte. Além das coleções da Biblioteca Fluminense, da Biblioteca Nacional e Pública da Corte, da Biblioteca Pública da Capital do Império.

suporte das quatro paredes do palco”, pois o repertório teatral formado de peças de “varias épocas que foram reunidas em um mesmo contexto histórico” com seus títulos, temas, gêneros teatrais distintos, representavam “dois mundos” dramáticos distintos.

No primeiro quadro do repertório teatral no Império do Brasil, segundo o autor, temos os autores representantes do “antigo regime dramático” que caracterizavam-se pelos “gêneros tradicionais do teatral clássico da tragédia e da comédia clássica, como também do teatro popular e cômico que perdurou até o final do século XVIII”. Esta questão como também localizamos quando nos referimos às ideias vinculadas na criação do Conservatório Dramático Brasileiro. Neste ponto, destacamos também não só os autores, mas a prática teatral em si, a formação dos artistas e as ideias vinculadas sobre a função do teatro na sociedade.

Do outro lado, Paulo Maciel destaca os autores do “novo regime dramático” que adentra o século XIX, inclusive com debate sobre moral como indicamos no capítulo anterior, com as novas ideias propostas por Denis Diderot (1713-1784) com as novas formas teatrais do “gênero sério”, assim como o drama romântico proposto por Victor Hugo (1802-1885), pós-debate acirrado da “batalha do Hernani” em 1830, para em seguida os gêneros do vaudeville reformado de Éugene Scribe (1791-1861) e a ópera bufa surgida com *Orfeu no inferno*, de Jacques Offenbach (1819-1880), fecharam o conjunto do repertório teatral do período. Compreendemos que esta divisão não é rígida. Quando o Conservatório Dramático Brasileiro inicia suas funções em 1843, é nesta divisão do repertório francês, canonizada pelos estudos da história literária e em parte dos estudos sobre a influência do teatral português (que também sofria influencia de Paris) que as companhias artísticas na corte, montavam suas apresentações e encenavam suas peças.

Entretanto é importante mencionarmos que as mudanças ou variações nos “regimes dramáticos” mesmo partindo de um debate escrito, o que estava em questão eram as buscas por novas formas da arte de representação teatral, e sendo assim, não podemos perder de vista que a circulação, difusão dos repertórios teatrais no mercado do livro e divulgação em bibliotecas faz parte do campo maior ligado às artes, mas o teatro em particular depende da atuação cênica. A atividade teatral cênica e as formas desta teatralidade no texto dramático estão relacionadas.

Deste modo, parece contraditório a afirmativa do historiador Paulo Maciel de que os impressos teatrais no século XIX por via de circulação em bibliotecas “libertaram o texto

teatral do suporte das quatro paredes do palco”, pois compreendemos que o avanço e a multiplicidades de texto teatrais advém do impulso central que a teatralidade cênica possuía no período até por ser um dos principais meios de lazer no XIX, de maioria de pessoas analfabetas.

Neste sentido, como bem analisou Silvia Cristina Martins de Souza, diferentemente da “imprensa, o teatro lida com a oralidade e o diálogo e oferece condições mais promissoras para atingir de maneira lesta o receptor, seja ele letrado ou não” e sendo assim se faz importante relacionar “o repertório lido e o repertório encenado”⁶⁰⁰, e como a dinâmica dos repertórios teatrais entrelaçou-se aos projetos dos teatros fixos, que dialogava com os debates sobre as convenções teatrais do período determinando seus projetos arquitetônicos. Temos estudos que abordam a questão do repertório como é o caso deste trabalho, mas fica a lacuna ainda para se compreender a circulação, a prática, os diversos temas, e o levantamento material da cena para o teatro nos oitocentos, seus custos, a formação dos artistas e as ideias sobre teatro que circulavam na corte, marcando as diferenças e continuidades entre as províncias e a corte, para sabermos como foram estabelecidas, sobretudo depois de 1845 com a lei de censura do Conservatório Dramático que estendia para as demais províncias do Império se concretizou.

Temos estudos que tratam sobre o teatro e os repertórios que circulavam entre os teatros da corte e os teatros das principais províncias como Minas, Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul e Pernambuco,⁶⁰¹ que nos indicam pistas para pesquisa posterior. Quando pensamos nos estudos sobre o repertório teatral na história do teatro brasileiro, sobretudo muito ainda ligado nos estudos da literatura dramática há a tendência de se pensar nos “marcos de origem” de uma dramaturgia “genuinamente nacional”, no qual se assentou uma cronologia sobre os gêneros dramáticos que em nossa compreensão não deve ser entendido de modo rígido, pois o teatro existente nos oitocentos partia de uma dinamicidade, pois em uma mesma noite poderíamos ter uma tragédia e uma comédia fazendo parte do mesmo

600 SÁ, Carolina Mafra, *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850- 1860)*, (Mestrado em Educação) – UFMG. 2009.

601 BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Teatro na Bahia: da colônia a república, 1800-1923*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1924. RUY, Afonso. *História do Teatro na Bahia*. Salvador: Universidade da Bahia, 1959. JANSEN, José. *Teatro no Maranhão: até o fim do século XIX*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1974. SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994. FERREIRA, Athos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956. AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos Velhos Teatros de São Paulo: da Casa da Ópera ao Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

espetáculo e elencos distintos ou poderia ser encenado por uma mesma companhia artística. Entretanto, verifica-se nos anúncios dos jornais que companhias diferentes que se instalavam em um teatro ou em outro poderiam apresentar as mesmas peças. O repertório para os produtores culturais da época era a garantia de manter o gosto do público e deste modo, sustentar os teatros e suas companhias. A disputa pelo gosto do público, o ganho econômico via bilheteria e as dificuldades de manter a atividade teatral e um elenco permanente dialoga com a busca por repertórios adequando tanto à noção de diversão da época como aos valores sociais.

Do outro lado, o repertório poderia significar conflitos políticos com o Estado mantenedor oficial dos teatros. Também o repertório do teatro e as determinações das escolhas dos gêneros significavam conflitos internos nas escolhas dos artistas que fariam as personagens e de como o público identificava um ator ou atriz a um tipo de personagem, questão esta que vai se modificando conforme o debate sobre estética teatral ganha espaço.

A expressão teatral no XIX deve ser pensada como uma prática social, cultural e econômica expressiva. Até chegarmos a este capítulo apresentamos de modo diluído ao longo da pesquisa a amplitude de historicizar um repertório teatral vasto. Em parte este olhar só pode ser reconstituído mapeando os comentários na imprensa, na literatura, nos anais, nas memórias dos viajantes, nos setores de divulgação e circulação e nas próprias peças.

Por fim, a escolha indireta de um repertório afinado com a censura, para os participantes da “sociedade do espetáculo” significava a mediação e os interesses políticos e sociais de um olhar institucional como o do Conservatório Dramático Brasileiro, que quando inicia seus trabalhos na corte do Rio de Janeiro, seus membros já conheciam, frequentavam e partilhavam uma atividade teatral consolidada, mas ávida por novidades. Questão reclamada tanto pelos críticos como pelos correspondentes e artistas na imprensa.

5.1 Duas peças e um pouco do debate sobre o repertório.

Partindo da ideia da convivência e da disputa pelos repertórios teatrais entre as companhias na corte do Rio de Janeiro entre o “antigo regime dramático” e o “novo regime dramático” como indicou o historiador Paulo Maciel, em nossa pesquisa, por outro lado, identificamos um repertório muito diversificado. Entre os anos de 1830-1840 usamos os anúncios das peças no periódico o *Diário do Rio de Janeiro* e entre os anos 1836-1848, nos registros parciais dos anúncios entre este jornal e o *Jornal do Comércio*, quando foi possível verificar os dias de apresentações cívicas ou quando mencionado nos livros das atas do Conservatório a partir de 1843, pudemos identificar a confluência de diversos gêneros. Esmiúçar o balanço anual das peças, refletir sobre seus temas, críticas, artistas, conceitos dramáticos e circulação para estabelecer um panorama mais específico, caberia a um outro estudo. Entretanto, apresentaremos algumas ideias, buscando mostrar similaridades e diferenças nos repertórios da década de 1830 e 1840.

Ao analisarmos parte das fontes do Conservatório sobre a censura observamos que há um descompasso entre a lista das peças registradas na instituição com os anúncios dos jornais. Este fato foi percebido não por uma contagem quantitativa dos registros, pois se trata de trabalho enorme a ser realizado, mas da constatação, depois da leitura de inúmeros jornais, de que um espetáculo teatral neste período suscitava diversos repertórios diferentes.

Intuímos que provavelmente a peça que ia para a censura no Conservatório era a peça dita como principal, visto que nos anúncios dos jornais podemos notar que em uma noite teatral poderia fluir em cena um repertório múltiplo com danças, músicas, a peça principal, que poderia ser uma tragédia, drama, comédia e no final do espetáculo finalizar com outra comédia ou uma farsa e algumas vezes também com um número de circo, uma mágica ou um dançado. Sendo assim como definir o que era um espetáculo teatral neste período?

Sabe-se que o governo tentava neutralizar, sobretudo alguns temas e peças do gênero do melodrama, que pelo que tudo indica, não tanto pelo gênero, já que a recepção das peças quanto sua terminologia (se drama ou melodrama) causou grandes confusões, sobretudo na crítica, mas, sobretudo, pelos temas abordados e pelas inovações na encenação. Sendo assim, pensando na atuação do Conservatório Dramático, questionamos porque a realização da censura dos conteúdos de uma peça que era muito conhecida perante o público e garantia

teatro lotado ou que já tinha passado por uma censura anteriormente com uma companhia e precisava ir à censura novamente com a mesma peça com outra companhia? Importante destacarmos que certamente com organização diferente entre si, as companhias artistas (aqui cabe outro estudo) partilhavam os mesmos repertórios, mesmo tentando manter ou apresentar um discurso na imprensa de repertório novo, pois esta era uma busca constante.

Destes repertórios teatrais, deve-se pensar também na relação entre teatro e música. Uma tendência que era forte ainda nas primeiras décadas do século XIX, e que continua e reforça-se na ampliação do repertório do teatro ligeiro ao longo do Segundo Reinado, pois a música foi fundamental para a consolidação do melodrama romântico nos palcos cariocas.

A vida atrás das cortinas na corte além de ser marcada pela questão da censura, as disputas pelo repertório teatral que se relacionavam com a censura, mas se fazia dinâmica, era também assunto na imprensa e nos documentos do conservatório pois a definição do repertório assentava as disputas pelas visões sobre teatro na época.

“O Rei se diverte”

Deste modo, Francisco de Paula Brito, tradutor de peças teatrais, no *Diário do Rio de Janeiro* em 28 de novembro de 1836 publicava uma pequena explicação destacando que diferentemente do que se comentava nos jornais da corte, o tradutor da peça “*O Rei se diverte*”, que estava sendo bastante criticada como sendo imoral pelo leitor do periódico “*O Moralista*”, no jornal de 12 de novembro de 1836 não tinha sido tradução sua. Saindo em sua defesa o tipógrafo informava que não fez nenhuma tradução de drama para o Teatro Constitucional, exceto de uma peça chamada “*Abrasadores*” que foi encenada e “não agradou, apesar de ser mui decente, e de ter cenas de boa moral”,⁶⁰² diferentemente das peças imorais que se representam nos teatros da cidade que só deveriam “caber em cena as peças desejosas das pessoas de bom senso” e as peças “*Antony, o Enjeitado*” e “*O Rei se diverte*”, para Paula Brito eram exemplos de “crime e obscenidades”.⁶⁰³

602 *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de novembro de 1836.

603 *Ibidem*.

Depois desta publicação, outro leitor identificado como “*Hum amigo do Tradutor*”, no jornal de 30 de novembro de 1836 questiona o leitor do “*O Moralista*” sobre a existência das peças de moralidade, porque “nos costumes não se verifica”, as ações “morais”, pois o teatro deve ser como um “espelho da realidade” e seguir o exemplo da peça “*A Honra no Crime, ou a Eleição Popular*”⁶⁰⁴ apresentada no mesmo mês, pois exerce esta função teatro-espelho, pois o público vai ver e admirar entre outras coisas, o que é “Huma donzela patriótica, conhecedora do seu mérito e do seus direitos, [...] se queres ver o filho do bem feitor do Eleito do Povo ser accusado e deshonrado por aquelle que deve á seu Pai a felicidade de que goza - ide ver a *A Honra no Crime*”. Para este leitor, o teatro deve representar a realidade social.

hum espelho tem de apresentar esta noite ao Publico desta Capital, que também se esforça e Caballa para elevar á Tribuna Parlamentar, homens, cuja vida privada não tratão de perscrutar para depois com mão segura os collocaren nos altos e honrosos empregos da Nação, dos quaes somente são dignos, aquelles que por honra, e seu patriotismo têm jús aos sufrágios da urna Eleitoral.⁶⁰⁵

Neste trecho podemos identificar principalmente as questões sobre cidadania, eleições, patriotismo e interesses privados. Este leitor entrelaça em seu texto sobre a peça *A Honra no Crime*, os conflitos presentes de seu tempo, e vê no teatro um espaço para esta discussão. Para alguns leitores, o teatro além de espaço de “distração das fadigas” tem uma função principal de “corrigir os vícios, fontes de moral pura”.

As peças despertam nos espectadores sentimentos nobres, acolhe o homem a prática da virtude”. Entretanto o teatro pode se tornar um “foco perigosíssimo de corrupção” se for destacado como espaço “da lascividade e da desmoralização, com peças que contêm cenas obscenas, erros da impiedade, olhos com gestos indecentes”.⁶⁰⁶ O palco e a cena passam a ser mais discutidos em detalhes no jornal a partir de 1839 quando se insere também um espaço no periódico *O Diário do Rio de Janeiro* chamado “*Revista Teatral*” para a realização de

604 Drama que se passa na Inglaterra nos anos de 1828 e 1830 na ocasião das Eleições Populares. Apresentada no Teatro Constitucional Fluminense dia 30/11/1836.

605 *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de novembro de 1836.

606 Ibidem.

crítica das peças, o que nos permite perceber as sensibilidades dos espectadores neste período.

“A Camara Ardente”,

Iniciando nesta tarefa, em 15 de junho 1839 quando aparece pela primeira vez um texto de crítica de um correspondente identificado como “*O Observador*”⁶⁰⁷ que faz sua crítica da peça “*A Camara Ardente*”, drama em cinco actos, que contou com a atuação das artistas Ludovina Soares, Maria Soares, Senhora Gertudes, Sr. Barros, a atriz francesa Montalais, entre outros.

Segundo “*O Observador*”, esta peça é um “drama sinistro” que deixa a imaginação em “quadros medonhos”, cheia de “scenas satanicas, e de ideias fúnebres” que pode perturbar o sono do espectador. A peça segundo o relato conta uma história baseada em fatos reais, de uma bela jovem da alta sociedade francesa “alta jerarquia”, e que possui “aparência de anjo e com coração de demônio”. Com estas características a moça mata com a ajuda de um homem, todos os parentes envenenados para ficar com a herança. Neste enredo, segundo o leitor “os autores foram tão perversos no drama como os personagens reais”.⁶⁰⁸ A encenação do drama foi “pomposa e interessante do início ao fim”. Sobre a atuação dos atores “*O Observador*” destaca que A atriz Ludovina Soares é sempre a mesma e este, “é o maior elogio que lhe podemos fazer”. Sobre o ator Sr. Barros acentua que este desempenhou bem o “carater do velho Santa Cruz”, entretanto “em outros papéis ele agrada mais o público”. Quanto à música, esta produziu um “contraste admirável”.

A atriz Maria Soares teve um “bom desempenho e fez boa mímica”, a atriz Senhora Gertudes também foi bem e por fim a jovem Montalais “encanta pela ingenuidade e formosura”. Segundo este leitor o drama foi bem desempenhado por ser uma peça “trabalhosa e extensa”. Um ponto negativo no espetáculo foi a atuação de alguns atores (o autor não cita nomes) nas cenas dos monólogos, pois estes

607 cujo intitulado do texto e: “*Theatro S. Januário - A Camara Ardente, drama em cinco actos por MM. Meesville e Bayard*”.

608 Esta peça conta a história real da Marquesa de Brenvilliers de 1630- 1676, o chamado “O caso do veneno” que comete vários assassinatos com venenos tendo como cúmplice um famoso cavaleiro de Santa Cruz chamado Godin de Sainte-Croix a Câmara ardente foi o nome do tribunal para descobrir os crimes.

costumão olhar para a platea, como se a ella se dirigissem. E´este um grande erro que destroe toda a illusão. O actor há de unicamente dirigir-se às personagens que estão com elle; e, nos monologos, fallar como fallaria se estivesse só; Se assim praticar, será muitas vezes chamado á realidade pelos applausos do publico.⁶⁰⁹

Em sua crítica o *O Observador* afirma que os atores não devem olhar para a plateia, para não quebrar o jogo de cena entre as personagens, as regras da ilusão. Outro ponto também interessante é sua visão quanto à recepção da peça por parte do público. Em sua crítica destaca que o “povo” que foi assistir à peça é o “mais inerte e o mais estúpido”, pois é um povo “ametinado que fica mudo, com cara de patetas, olhando uns para os outros”, em outras situações o leitor questiona se o publico entende porque pagou o bilhete de entrada, pois vão ao teatro para dormir. “Acaso, pensas tu que te pagão para que vás ao theatro vêr a opera e dormir?”.⁶¹⁰ Por trás dessa crítica sobressai a ideia de que o teatro é um lugar de diversão e participação.

Ainda sobre esta mesma peça “*Camara ardente*”, em primeiro de fevereiro de 1840, esta peça foi apresentada no Teatro São Pedro de Alcântara, e uma nova crítica foi apresentada. O leitor se identifica como “*Um verdadeiro fluminense*” e caracteriza a peça como um “drama moderno com composições não vista ainda”. Neste relato afirma-se que esta “concepção moderna estaria em oposição ao classicismo” e sendo assim, é muito bem desenvolvida pois “Suas scenas se ligão, correm e se sucedem com graça, e harmonia. Há n`ella horrores e faceias, crimes e sainetes, lagrimas e rizados. E´uma completa transição de todos os sentimentos, que convidão o pranto, e o prazer”.⁶¹¹ Quanto à atuação dos atores na peça este cita somente Gertudes Angelica da Cunha com o melhor desempenho.

A Sra. Gertudes, essa actriz ligeira, graciosa, instruída, que solta pelos lábios franco riso, á que todos correspondem, que sabe fazer valer a mais pequena gracinha, o mais insignificante epigrama, que um autor espalha por sua obra. [...] é uma das mais antigas e melhores comicas da nossa época; possui um admiravel talento para o gênero satyrico, e gracioso, tem bastante conhecimento de

609 *Diário do Rio de Janeiro Jornal*, 15 de junho 1839.

610 Ibidem.

611 *Diário do Rio de Janeiro*, 01 de fevereiro de 1840.

sua arte, estudos profundos, e uma experiências cenica em tão subido grão, que poucos a alcanção.⁶¹²

Nesta crítica sobressaí algumas visões do que viria a ser uma boa atriz cômica. Interessante notar neste comentário a afirmação da necessidade do saber cênico, do estudo para atuar. No entanto, nem todos achavam a peça *A Camara Ardente* boa – embora fosse sucesso de público, pois foi apresentada em dois teatros, por duas companhias, sendo elogiada em ambas apresentações.

O francês Emile Adet informava que se um jovem poeta “apaixonado pela arte dramática” propusesse encenar uma tragédia nos teatros S. Pedro de Alcântara, no teatro Santa Tereza e no S. Francisco, os diretores dos teatros recusariam, argumentando que “a peça he bonita, mas falta-lhe efeitos, adormecerá os espectadores. E o resultado he que, sem tomar della conhecimento, boa ou ruim (..) Segue d’ahi que ninguém trabalha nesta direccção”. Partindo desta argumentação Emile Adet criticava os “chamados dramas fabricantes” - as traduções do repertório do melodrama francês ainda vigente na corte do Rio de Janeiro como as peças a *Torre de Nesle*, *A Camara Ardente*, e deste modo, chamava o Conservatório Dramático a “pronunciar sobre huma porção das obras que sobem à scena, judicioso e sem parcialidade”. Ou seja, dentro dos debates sobre os gêneros teatrais, o Conservatório Dramático deveria ser “movido pela razão e nunca pela paixão” na realização da censura das peças.

Entretanto o argumento propõe uma maior aceitação por parte do Conservatório de peças que fossem tragédias ou drama sérios. Emile Adet sinalizava que o teatro na corte deveria em alguns momentos realizar “algumas composições sérias, alguns primores do antigo repertório ou da scena moderna”, como dos antigos a peça *Lucrecia* de Ponsard e dos modernos a peça *Burgraves* de Victor Hugo e mencionava parte dos argumentos que os pareceristas iram debater nas justificativas das censuras das peças.

As apresentações destas peças nos informa o entrelaçamento das ideias teatrais do período com a encenação que passava pelo entendimento sobre o drama no movimento do romantismo. Elizabete R. Azevedo destaca que entre os dois gêneros teatrais a diferença reside no fato de que o melodrama está preocupado em apresentar “uma lição moral,

612 Ibidem

culminando geralmente no final feliz que premia os bons e pune os maus”.⁶¹³ O drama romântico busca trazer ao “palco figuras que estão em conflito com os valores da sociedade, que se recusam a aceitar as regras estabelecidas e que, muitas vezes, se dilaceram internamente por causa disso”.⁶¹⁴ Para a autora o repertório teatral brasileiro combina “as tramas amorosas e os enredos que se ocupam da história do Brasil”.⁶¹⁵ Neste sentido a busca por uma liberdade cênica como destaca Décio de Almeida Prado queria transformar tantos os aspectos técnicos quanto os morais.

Tecnicamente, sobretudo a liberdade de desfechar a ação desde o início, sem preparação excessiva, sem dilemas morais ou escrúpulos psicológicos. Abria-se o pano e já começavam os raptos, os duelos, os amores condenados ou condenáveis, os envenenamentos, todo o arsenal de surpresas e truques de enredo armazenado nos últimos decênios pelo melodrama e pelo roman noir. Moralmente, sobretudo a liberdade de transpor para o palco qualquer assunto, qualquer personagem, qualquer classe social, sem as inibições da tragédia clássica e sem o moralismo ingênuo do teatro popular. Adultérios, orgias, incestos _ o limite era a capacidade de absorção ou resistência do público. Em princípio, esteticamente, tudo era permitido.⁶¹⁶

613 AZEVEDO, Elizabete R. *O Drama* - In: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012. p 95-65.

614 Ibidem.

615 Ibidem.

616 PRADO, Décio De Almeida, *As raízes do teatro brasileiro* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012. .p37.

5.2 O peso da crítica literária - análise da dramaturgia e a importância do ator.

Qualquer estudioso que busque se familiarizar com a história do teatro no Brasil encontrará as obras de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, João Roberto Faria, como estudos fundamentais para o tema. Todos vieram da crítica literária, atuaram produzindo críticas sobre peças em seu tempo assim como histórias do teatro. O olhar da crítica literária é muito forte em boa parte da produção da história do teatro no Brasil, sendo valorizada, em primeiro plano, a análise da literatura dramática,⁶¹⁷ assim a crítica teatral virava crítica literária.⁶¹⁸ Para além da dramaturgia, deu-se também destaque na atuação do ator - para o século XIX, sobretudo o ator João Caetano. Pouca atenção foi dada ao conjunto da cena teatral no século XIX.

Décio de Almeida Prado foi um importante crítico teatral formado nas primeiras turmas da Faculdade de Filosofia da USP. Colega de Antônio Candido engajou-se no estudo do teatro brasileiro assim como na produção teatral - foi professor, diretor e estudioso do teatro. Em *História Concisa do Teatro Brasileiro de 1570-1908*, de 1999, o autor estabelece uma síntese de seus estudos anteriores,⁶¹⁹ buscando tratar do social no teatro para reproduzir “nesse microcosmo cênico, algo do que se agita ou reina fora delas. O teatro ainda se via então como retrato da realidade nacional”.⁶²⁰

Sobre o século XIX, o autor destacou que os fatos teatrais acompanhavam os fatos políticos principalmente na década da Independência, sintonizado com o debate sobre a construção do teatro nacional. Neste ponto, destaca que “os incidentes políticos que se seguiram à abdicação de D. Pedro não impediram que o teatro nacional se organizasse, substituindo aos poucos a tutela de Lisboa pela de Paris”.⁶²¹

617 Centrado sobretudo nos estudos da produção dramática de Martins Pena, Gonçalves de Magalhães e Artur Azevedo.

618 Na produção Crítica de Machado de Assis de 1860-1879, de Coelho Neto e José de Alencar.

619 PRADO, Décio de Almeida *Seres, coisas, e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. *João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

620 PRADO, Décio de Almeida, *História concisa do Teatro Brasileiro*. SP: Edusp, 1999. p.14

621 Ibidem. p.38.

O viés historiográfico sobre a questão do teatro nacional advém principalmente dos estudos de Múcio da Paixão na obra *O Theatro no Brasil*, escrito em 1917 e publicado aproximadamente em 1936. Coube a Múcio da Paixão, abordar a fundação do teatro nacional em meados do século XIX, no ano de 1838 com o espetáculo *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gançalves de Magalhães com a atuação do ator João Caetano.

Este fato na história do teatro brasileiro é ainda considerado em parte da historiografia como o “marco zero”, “daquele bem sucedido espetáculo que não foi suficiente para fundar “[...] em sólidas bases o edifício do Teatro Brasileiro”,⁶²² pois, depois desta peça, o teatro brasileiro passou por uma fase de estagnação, que só foi rompida em 1855 com a companhia de Joaquim Heliodoro dos Santos com o Teatro Ginásio Dramático. Segundo Rodrigo Moreira Leite, a atribuição desta “era de ouro” para a história do teatro brasileiro, seguindo estas demarcações “estava ancorada em uma noção bastante idealizada do passado”.⁶²³

Décio de Almeida Prado, em seu livro *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, publicado em 1972, esclarece que a partir do espetáculo, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, o ator abandonou a forma cantada de falar o texto, influenciada pelo classicismo e pela regularidade rítmica da fala, pela busca por uma nova naturalidade com uma fala e uma gesticulação mais vibrante, natural e realista, ou seja, próxima do cotidiano. Neste sentido, a personagem seria teatralmente mais natural. Por outro lado, Décio de Almeida Prado destaca que quanto ao trabalho de atuação neste período, João Caetano era sempre confrontado com a atuação de Furtado Coelho, primeiro ator do Teatro Ginásio Dramático, que defendia sistematicamente a estética do realismo em oposição ao romantismo de João Caetano. Estas disputas, segundo o autor, encaixam-se na questão da própria ambiguidade nas definições dos modos de atuação e da aceitação do trabalho do próprio ator, pois “cada ator enfrenta apenas uma prova: a da sua geração. Se a vence, já está inscrito na imortalidade, ou nessa semi-imortalidade reservada aos intérpretes”.⁶²⁴

A importância do marco fundador permanece inclusive no livro *Ideias Teatrais: O século XIX no Brasil* de João Roberto Faria. Embora de acordo com os parâmetros de uma

622 PAIXÃO, Múcio da. *O Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.p160

623 LEITE, Rodrigo Moraes, *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. (Mestrado) UNESP São Paulo, 2013. p.100.

624 Op.cit__PRADO, *João Caetano – o Ator, o Empresário...* p. 216

historiografia moderna, por realizar um trabalho que lida com a crítica documental, sobretudo das peças (a literatura dramática), suas conclusões estão ainda ancoradas na distinção entre as dramaturgias romântica e realista, e desta forma não se distancia, em essência, da perspectiva de Múcio da Paixão e nem dos demais autores. João Roberto Faria, em seus estudos, reafirma as datas canônicas da historiografia em diálogo profundo com as ideias de Décio de Almeida Prado. Em sua análise da crítica literária, João Roberto Faria destaca que o teatro brasileiro do século XIX se organizou a partir de um sistema teatral brasileiro, que se estruturou a partir de 1813 com a inauguração do Real Teatro de São João. Este sistema teatral caracterizava-se pelo tripé: produção da literatura dramática, a crítica literária e o destaque a atuação do ator João Caetano.

Na perspectiva do autor, estes três elementos eram orientadores da atividade teatral que estava centrada na manutenção das companhias artísticas profissionais, e na distribuição hierárquica dos personagens aos seus astros. Estas companhias possuíam um repertório de peças convencionais,⁶²⁵ os espetáculos eram montados pelo ensaiador, que possuía uma função mais técnica do que artística. A interpretação dos atores ainda dependia da manutenção do ponto.⁶²⁶ Este sistema teatral segundo o autor foi marcada, sobretudo, pela hegemonia teatral carioca.⁶²⁷

As ideias-forças que nortearam as reflexões sobre a escrita da História do Teatro no Brasil, no final do século XIX, e, sobretudo no início do século XX segundo Rosângela Patriota e J. Guinsburg estruturaram-se em três enfoques: pensar o teatro na perspectiva nacional influenciado pelo romantismo, em sintonia com o sentimento da formação da nacionalidade, identidade e autonomia política do Brasil; pensar o teatro com funções

625A tragédia, o drama e a comédia.

626 Grifo nosso: O “Ponto” era um profissional do teatro, que também podia ser um ator, que era responsável por “assoprar”, em voz baixa, as falas que deviam ser repetidas, em voz alta, pelos atores em cena. O ponto ficava instalado num alçapão situado a frente do palco e era vantajoso como um recurso no qual os atores não precisavam decorar todo o texto e mesmo que o decorassem, o ponto os socorria em caso de perda súbita da memória. O *Diário do Rio de Janeiro* apresenta dois artistas que exerceram a função do ponto no teatro: José Maria do Nascimento que também era sócio da companhia nacional que em outubro de 1832, foi beneficiado da peça “Nova Castro” e João José do Amaral, também sócio que foi beneficiado em oito de janeiro de 1834 com uma peça de “fato histórico brasileiro” que a fonte não cita o nome.

627 Este sistema foi alterado após os debates sobre o teatro moderno no século XX. O eixo Rio-São Paulo passou a ser lugar de produção e projeção dita nacional nos estudos sobre teatro, numa perspectiva do teatro moderno, principalmente com a figura do diretor como produtor de uma estética e comunicação nova para a encenação. FARIA João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001

pedagógicas e sociais, do teatro realista “orientando a criação e interpretação de personagens e temáticas sociais”, apoiado na ideia de civilização e valores morais, ambas ideias sendo uma releitura das experiências históricas da sociedade francesa do século XIX;⁶²⁸ por fim os autores destacam o pensar o fenômeno teatral a partir da hierarquia de gêneros dramáticos, por críticos literários, que traziam “de um lado, o chamamento em favor de uma dimensão civilizatória e nacional para a ribalta e, de outro, a insatisfação com as obras produzidas por nossos dramaturgos”.⁶²⁹

Estes valores direta ou indiretamente influenciaram a escrita da história do teatro brasileiro consolidada pela atuação da crítica literária, ora ressaltando o descompasso do teatro em comparação com o teatro estrangeiro, seguindo a cronologia da literatura, ora com o foco no termo teatro nacional.⁶³⁰ Era sempre o teatro pela falta: falta de dramaturgia nacional, falta de modernidade. Era, em certa medida, um objeto invisível.

No começo do século XX houve um estudo orientado por outro paradigma, o livro de 1904 de Henrique Marinho “*O Teatro Brasileiro: Alguns Apontamentos para a sua História*”, no qual o autor traz várias informações sobre os teatros em funcionamento no século XIX abordando as principais companhias, nomes de artistas, peças, cenografia e localização de edificações teatrais.⁶³¹ A abordagem mantinha um modelo evolucionista como guia, e além de não encaminhar nenhuma análise, destaca a história do teatro na perspectiva de uma crise, associada a uma atribuição de declínio da arte teatral no início da República.

628 GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. SP: Perspectiva, 2012, p. 32

629 Ibidem. p.36.

630 À historiografia literária brasileira: *História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvia Romero; *História da Literatura Brasileira*, (1916), de José Veríssimo; *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho. Dentre outros autores anteriores podemos destacar: *Parnaso Brasileiro* (1831), de Januário da Cunha Barbosa; *Discurso sobre a Literatura do Brasil* (1836), de Gonçalves de Magalhães; *Modulações Poéticas* (1841), de Joaquim Norberto; *Plutarco Brasileiro* (1848), de Pereira da Silva; *Florilégio da Poesia Brasileira* (1851-1853), de Francisco Adolfo de Varnhagen; *Curso Elementar de Literatura Nacional* (1862). Dos historiadores brasileiros “românticos” mencionados cinco fizeram parte do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto, Varnhagen, Pereira da Silva e Januário da Cunha Barbosa). Este último foi simplesmente um dos fundadores do órgão, do qual se tornou Secretário Perpétuo. Criado em 1838 com a missão de “[...] formar a base documental para construir a História do país [...]” NUNES, Benedito. *Historiografia literária no Brasil*. In: *Crivo de papel*. São Paulo. Ática, 1998. p.205-246

631 Segundo Silvo Romero “adiantar nossa historiografia [teatral] por esse lado, atendendo mais à história dos edifícios destinados às representações cênicas, e às companhias que neles funcionaram do que à história da produção literária do gênero dramático entre nós”. Melo Moraes Filho e Moreira de Azevedo que também haviam trabalhado com certos aspectos materiais do teatro, principalmente as “casas de ópera” do século XVIII e os edifícios do século XIX. Henrique Marinho era estudioso ligado ao IHGB.

Tania Brandão ressalta que desde Henrique Marinho⁶³² diversos estudiosos se dedicaram à análise do teatro brasileiro com o tema da crise e da decadência do teatro nacional,⁶³³ e a grande referência usada por todos é o ano de 1859, quando da abertura do Alcazar Lyrique.⁶³⁴ O “decadentismo” do teatro nacional era posto em contraposição ao sucesso do teatro de revista, que segundo a historiadora Andrea Marzano - entre os gêneros ligeiros “manteve sucesso por mais tempo nos palcos brasileiros, adentrando o século XX, atualizado com as vedetes e o rebolado nos anos 1950”.⁶³⁵

Segundo Tânia Brandão, estes primeiros estudiosos destacaram-se na produção da chamada “protohistória” do teatro nacional, e possibilitaram as condições necessárias para a posterior modernização da historiografia a partir dos anos sessenta do século XX.⁶³⁶ Entretanto estas obras, mesmo procurando dar conta de outros aspectos do teatro brasileiro, se situaram ainda nos “princípios textocêntricos”,⁶³⁷ pois a visão de “decadentismo”, ainda apoiava-se na “sobrevalorização de certos gêneros teatrais em detrimento dos outros”.⁶³⁸

Henrique Marinho quando aborda o teatro brasileiro no século XIX enfatiza que as ações do governo imperial valorizando a produção do teatro realista teriam sido de extremo valor em contraponto ao teatro musicado, pois a República recebeu “o teatro no período

632 *O Theatro Brasileiro* (1904), de Henrique Marinho; *O Theatro no Brasil* (escrito em 1917, mas lançado em 1936), de Múcio da Paixão; *História do Teatro Brasileiro* (1926), de Carlos Süsskind de Mendonça; *História do Teatro Brasileiro* (1938), de Lafayette Silva. A partir dos anos sessenta do século passado notadamente por três historiadores: J. Galante de Sousa, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

633 BRANDÃO, Tania, *Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro*. Latin American Theatre Review, EUA, v. Fall, p. 67-91, 2002. Tania Brandão destaca que para Mello Moraes Filho, citando Henrique Marinho, o teatro brasileiro morreu em 1863, com João Caetano, concepção endossada na obra de Múcio da Paixão, ainda que este oscile entre a morte do ator e o fechamento do Ginásio Dramático. Tania Brandão é professora e pesquisadora de História do Teatro Brasileiro (Escola de Teatro–UNIRIO), Doutora em História Social, Diretora da Escola de Teatro da UNIRIO.

634 Desta forma, o gênero que propunha um leque de fórmulas teatrais que priorizam “a música, a dança, a improvisação e os efeitos cênicos, considerados mais importantes que os textos e a originalidade literária”, foram objeto de grande parte da crítica e da historiografia da qual a geração de Henrique Marinho fazia parte. Estes “destacavam que os gêneros ligeiros predominantes no período da República condenaram à morte o teatro brasileiro, que só encontraria a ressurreição plena nos anos 1940 com Nelson Rodrigues” MARZANO, Andrea *A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX* In: *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)* (org) MARZANO, Andrea, Melo, Victor Andrade de, Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. Sport História. p110.

635 Ibidem. p.108.

636 Estudos de J. Galante de Sousa, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

637 Abordagem ainda voltada para a predominância do texto – literatura dramática.

638 MARZANO, Andrea, *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. Op.cit._BRANDÃO....*Ora, direis ouvir estrelas*...p. 67-91

agudo da sua decadência, que está no seu auge” [...] “bom é notar que, naquele tempo, o teatro não havia chegado ao estado em que está, que é o mais desesperador”.⁶³⁹ Procurando demonstrar a decadência do teatro brasileiro na República, em contraposição ao teatro realizado no Brasil império, sobretudo a partir da atuação do ator João Caetano, Henrique Marinho destaca pela primeira vez na historiografia do teatro a valorização do trabalho do ator, operou uma quase deificação de João Caetano, pelo reforço das adjetivações para defini- lo e, mais do que isso, para “canonizá-lo, no sentido real e figurado”.⁶⁴⁰

Segundo o historiador Rodrigo Moraes Leite, este tipo de abordagem explicita a história como exemplo de atos exemplares, “uma história na qual os mortos são ressuscitados não para “debater” com os vivos, mas para “intimidá-los” e “enterrá-los” com sua força incoercível”.⁶⁴¹ Abordando uma periodização completamente acomodada à história política, “que nada acrescentaria à historiografia teatral brasileira, seja devido ao seu caráter inestético, seja devido à sua filiação ao mais rudimentar historicismo do século XIX”.⁶⁴²

Na historiografia do teatro brasileiro, a primeira obra que procurou fazer um diálogo entre a cena e a dramaturgia em sentido mais amplo, em uma relação de interdependência, foi o livro de Carlos Sussekind de Mendonça “*História do Teatro Brasileiro*” de 1926.⁶⁴³ Segundo João Roberto Faria esta obra se destaca por pensar uma história do teatro brasileiro dentro de uma proposta sincrônica que pudesse articular as funções de criação (autores) os aspectos literários, a representação (artistas) os aspectos cênicos e de repercussão - o social (o público).⁶⁴⁴ No entanto, essa perspectiva não teve prosseguimento. Esta abordagem

639 MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro – Alguns Apontamentos para a sua História*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. p.91-108.

640 LEITE, Rodrigo Moraes, *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. Mestrado/UNESP São Paulo, 2013. p 60-62.

641 Ibidem. p 60.

642 Ibidem. p 61.

643 MENDONÇA, Carlos Sússekind de. *História do Teatro Brasileiro*. Volume Primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926.

644 FARIA, João Roberto, *Por uma Nova História do Teatro Brasileiro* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012 p17. Ver também_ *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001. *O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira*. Revista Sala Preta. USP-ECA. Vol. 10, 2010. Preta, São Paulo, v.10, n.1, p. 9-25, 2010.

poderia ter sido um exemplo de mudança na história do teatro, uma perspectiva moderna de teatro, por trazer a tona, a questão do social no teatro em seu conjunto.⁶⁴⁵

Esta possibilidade de renovação veio somente nos anos de 1960 com a obra de José Galante de Sousa em dois volumes *O Teatro no Brasil*, que buscou sistematizar e refletir sobre a história do teatro brasileiro de Anchieta até os anos de 1950. Seu grande mérito foi “abordar com visão mais ampla o problema da divisão em períodos”, entretanto, como destaca João Roberto Faria, esta obra também teve um modesto pensamento crítico, porque, enquanto é positivo nas informações sobre artistas, censura e teatros, sua análise da dramaturgia é falha e modesta.⁶⁴⁶

5.2 O Teatro na história, o problema das sociabilidades.

A contraposição a estas abordagens, principalmente quando se trata do século XIX, passou a ser desenvolvida na década de 1980, quando novas áreas e novos enfoques ganham espaço e, ao invés de se pensar em uma história evolutiva do teatro, se passa a pensar na sua diversidade e na sua relação com a sociedade, a partir dos enfoques da História Social e Cultural.

Os historiadores passam a se dedicar a esta área do conhecimento com mais profundidade, e a se debruçar sobre temas específicos como: os autores e seu papel social, os gêneros dramáticos e suas especificidades em contextos distintos, pensando na questão das representações sociais e culturais, nas estruturas de produção e recepção das apresentações, nas questões de gênero no teatro, nas formas de sociabilidade advindas da relação entre teatro e sociedade, enfim, uma gama de estudos passa a questionar e a renovar o olhar sobre o teatro brasileiro do século XIX e também do XX, em busca de aprofundar as reflexões

645 Não houve com a produção posterior de 1938 do autor Lafayette Silva. Este autor produziu seu estudo mobilizado por um edital de 1938 do Ministério da Educação e da Saúde, no concurso do qual só o Lafayette foi candidato. A intenção era a produção de uma *História do Teatro Brasileiro*, no qual a obra deveria enfatizar o desenvolvimento do teatro nacional que deveria abordar todos os aspectos desde suas origens portuguesa, destacando todos os gêneros e edificações até a atualidade da década de 1930. Ver: SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

646 op.cit. FARIA *Por uma Nova História do Teatro...* p18.

interdisciplinares entre História e Teatro⁶⁴⁷ que foram possíveis a partir da utilização de novas fontes de pesquisa.⁶⁴⁸

Desta forma, temas como a história do cotidiano, a história da mulher, a sexualidade, o corpo, os sentimentos, o imaginário, a morte, a festa, a cidade, o teatro, por exemplo, se conjugaram como objetos de análise histórica.

Tânia Brandão ressalta a necessidade de uma reflexão sobre as fontes de pesquisa, em diálogo com a produção teatral inscrita no tempo, desconsiderando neste sentido, a “ordem dos universais concretos da fundamentação metafísica e teleológica, para ser, sobretudo a investigação a respeito de seus modos de operação e de inserção social”, pois o teatro é “tributário da sensibilidade coletiva de seu tempo”.⁶⁴⁹ As fontes jornalísticas surgem como o principal ou até um dos únicos registros disponíveis para o estudo do teatro brasileiro nas primeiras décadas do XIX.

Neste sentido, os jornais podem trazer informações preciosas sobre a dinâmica urbana do Rio de Janeiro de meados do século e o papel do Teatro nesses embates – como nos informa o trabalho da historiadora Silvia Cristina Martins de Sousa. Ela destaca que Martins Pena utilizava-se da imprensa para criticar e questionar a atuação da polícia nos teatros:

Martins Pena, como já era de se esperar, foi dos mais ferinos ao criticar a polícia, em seus folhetins dramáticos do *Jornal do Commercio*. Várias de suas crônicas, a partir do incidente que se viu envolvido passaram a trazer relatos de confrontos e conflitos envolvendo policiais e espectadores no interior dos teatros, cuidadosamente pinçadas dentre os inúmeros casos registrados no decorrer da semana teatral da Corte.⁶⁵⁰

647 Podemos citar como exemplo o Núcleo de História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia que, desde sua criação em 1994, vem buscando articular as conexões entre as diversas linguagens artísticas e a História. Aos trabalhos desenvolvidos pelos integrantes do NEHAC. Este estudo propõe uma pesquisa histórica relativa ao teatro no interior das perspectivas da História Cultural, com contribuições de Jacob Burckhardt, Edward Thompson e Roger Chartier.

648 Que ganhava ressonância os estudos de história principalmente nos estudos de Brasil Colônia e Brasil República em função também da recepção de estudos das obras de Carlos Guinzburg, Roger Chartier, Thompson, Georges Duby e Michell Foucault.

649 BRANDÃO, Tânia, *Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro*. Latin American Theatre Review, EUA, v. Fall, p. 67-91, 2002.

650 SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002. p.164.

Sábato Magaldi em 1962 com o livro *Panorama do Teatro Brasileiro* no campo da crítica literária procurou também destacar a abrangência da atividade teatral no país, numa perspectiva de revisão da nossa herança de abordagem dramatúrgica e cênica. Neste sentido, o autor destaca que a representação da comédia *O juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena no mesmo ano de 1838 foi um “filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira”,⁶⁵¹ que diferentemente da tragédia de Magalhães, colocava no palco não personagens “europeirizados”.

Martins Pena trazia a cena taverneiros, comerciantes desonestos, ciganos, meninas casadouras, fazendeiros, juízes de paz, membros da Guarda Nacional, enfim, uma variedade de tipos humanos que fazia parte da realidade do cotidiano deste período e o público podia se reconhecer e se identificar. Entretanto, essa peça, segundo Sábato Magaldi, teve estreia discreta e foi pouco comentada na época, talvez porque “poucos tenham na ocasião assimilado o significado deste acontecimento, do verdadeiro teatro nacional que se fundava naquilo que ele tinha de mais autêntico e específico”.⁶⁵²

Igualmente repensando o papel de destaque de Martins Pena na área da crítica literária, Vilma Arêas, em uma análise cuidadosa dos Folhetins, destaca que o autor “contribuiu para o amadurecimento da sensibilidade social, atento aos movimentos revolucionários da época”,⁶⁵³ pois este foi essencialmente um homem de teatro atento ao momento político conturbado em que vivia. Na perspectiva da autora o que se chamou de “realismo” também obedeceu à lei geral do “hibridismo”,⁶⁵⁴ “misturando-se a nova escola aos tons idealizadores do romantismo”, sendo assim, a comédia brasileira “nasceu sob o signo do entremez e da farsa”, abundantemente encenada nos anos de 1830,⁶⁵⁵ e em suas

651 MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*. Editora Global 6ª Ed. SP 2004. p.42.

652 Ibidem. p.42-43.

653 ARÊAS, Vilma S. *A Comédia de Costumes* in: *Das origens as Teatro Profissional da primeira metade do século XX*. Org FARIA, João Roberto e GUINSBURG, J. v1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2012. P.124. Ver também: ARÊAS, Vilma S. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

654 Neste ponto a autora rebate as visões predominantes de Silvio Romero e José Veríssimo, sobre a teoria clássica da comédia, na hierarquia sobre gêneros literários superiores Ver: ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL/MEC, 1985. VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

655 ARÊAS, Vilma S. *A Comédia de Costumes* in: *Das origens as Teatro Profissional da primeira metade do século XX*. Org FARIA, João Roberto e GUINSBURG, J. v1. SP: Perspectiva: Edições SESC, 2012. p.122

comédias e farsas observa-se um “olhar independente sobre a sociedade brasileira, sem a idealização da elite”,⁶⁵⁶ aproveitando-se dos teatrinhos de feira, nos quais era comum populares se misturarem a intelectuais, além do circo de cavalinhos, como se refere na peça *O juiz de Paz na Roça* quando fala dos teatros mecanizados.⁶⁵⁷

No enfoque de pensar as sociabilidades no espaço público, o historiador Marco Morel no seu livro *“As transformações dos espaços públicos: Imprensa, Atores políticos e Sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840)”*, apresenta-nos um estudo inspirador para compreendermos a dinâmica dos espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro. O autor procura compreender como as “novas ideias” liberais foram inseridas na sociedade e na formação das identidades políticas, que foram sendo construídas no Primeiro Reinado e na Regência.

Em sua perspectiva, a relação entre teatro e política passou a ter maior destaque a partir do processo de abdicação de D Pedro I em sete de abril de 1831, quando o teatro deixou de ser um espaço político unicamente de celebrações e de exibição da soberania monárquica, para se estabelecer como um novo espaço de sociabilidade, transformando-se em um local frequentado por diversos segmentos da sociedade, pois o prédio do Teatro era,

lugar privilegiado dos debates em torno da construção de um espaço público urbano na capital do País, o Teatro ocupa, na Corte brasileira, uma dimensão comparável à Ágora grega. Quer dizer, um lugar de expressão das vontades dos cidadãos que se consideram os donos da Cidade.⁶⁵⁸

Neste espaço, as representações das manifestações culturais foi outro campo de enfoque nestas novas perspectivas. Neste campo, também o teatro se fez presente com suas significações e representações sociais, associado aos novos estudos sobre os espaços de sociabilidade da cidade.

A historiadora Martha Abreu em seu livro *“O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900”* aborda as representações e manifestações culturais a partir da análise da festa do Divino Espírito Santo na cidade no Rio de Janeiro,

656 Ibidem. p.127

657 Ibidem. p.129.

658 MOREL, Marco *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2005. p 234

onde havia o teatro provisório chamado “*As Três Cidras do Amor*”, que acontecia na barraca do caboclo Teles na década de 1830 e 40. O teatro do Teles era uma das principais atrações nos festejos realizados no Campo de Santana em meados do século XIX, e consistia numa polissemia de representações culturais, permitindo uma variedade de “frequentadores: a plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem das letras”,⁶⁵⁹ que prestigiavam,

as apresentações de teatrinhos de bonecos, comédias de duetos, mágicas e ginástica, acompanhamento de duas orquestras populares, uma delas com violão, flauta e cavaquinho, pagavam-se 500 réis pela entrada com direito a sorteio de uma rifa, uma valor acessível mesmo aos segmentos mais pobres.⁶⁶⁰

Saber sobre este tipo de manifestação cênica é muito importante para avaliarmos as múltiplas representações culturais do período, e também como o teatro popular convivia com o teatro oficial da corte – o Teatro São Pedro de Alcântara. Martha Abreu destaca que dentre as peças de teatro encenadas na barraca do Teles, a peça “*O Judas em Sábado de Aleluia*” de Martins Pena era apresentada com frequência, e este fato nos faz pensar sobre o conhecimento de um repertório teatral que não se fixava somente nos edifícios teatrais fechados, e algumas destas apresentações também eram realizadas para homenagear o ator João Caetano “o gênio de nossa cena dramática” nas palavras do próprio Teles, explicitando assim a convivência de múltiplas atividades teatrais na cidade fluminense. Estas questões também estabelecem um diálogo com as ideias de Regina Horta Duarte em seu livro “*Noites Circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*”. Saindo do foco dos estudos de teatro na cidade do Rio de Janeiro, mas estabelecendo um diálogo com as determinações da corte, a autora deseja compreender a intensa movimentação cultural nas Minas Gerais do século XIX.

A partir da relação do controle de movimentação de pessoas e de mercadorias, e do forte incentivo à proteção da propriedade, entrelaçando estas questões, na busca do controle das manifestações artísticas que aconteciam regularmente em Minas Gerais, Regina Horta identifica como as demandas políticas de racionalização dos espaços, incluindo o controle do

⁶⁵⁹ ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro: 1830-1900*. (Tese de Doutorado). UNICAMP. Campinas: São Paulo. 1996. p.49.

⁶⁶⁰ Ibidem p.50

teatro, sobretudo para os teatros das praças, teatro de rua, espetáculos e artistas ambulantes e de circo, onde o controle era mais difícil, e grande parte dos artistas eram ciganos e judeus, “abriu espaço para o favorecimento do teatro fixo, e a fixação do teatro trazia o negro como ator” de um lado, e do outro evidenciou-se que os artistas de rua e circo eram elementos de desterritorialização.

A autora associa a vinda dos artistas mambembes na província de Minas a uma invasão dionisiaca. “Chegavam como deuses pagãos, fascinantes e temíveis. Transformavam o cotidiano das cidades, instaurando linhas de fuga, denotando desejos, fragmentando identidades e oferecendo caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas”,⁶⁶¹ ou seja, os artistas eram um elemento desestabilizador, “o ator veiculava modas, linguajares, penteados e opiniões”, configurando como elemento de barbárie e de civilização. A relação do ator com a sociedade passou a configurar-se de outra forma.

A guarda nacional dispensaria os atores do recrutamento. Cursos diversificados apontavam para a formação de atores cultos, bem preparados físicos e intelectualmente. Em gramática portuguesa estudariam: pronúncia, gramática e literatura dramática. Em história -períodos de história antiga, medieval e moderna com destaque para a história da pátria. Em declamação, estudariam representação em prosa e versos, dos gêneros trágicos, dramáticos e cômicos, além de mímicas de afetos e paixões. Por último aula de esgrima.⁶⁶²

Deste modo, o circo e o teatro fora do espaço físico oficial, constituem elemento descompassado com o movimento de sedentarização dominante nas relações sociais; pois estas expressões artísticas, e a noção de “teatro nacional”, também podem ser entendidas como uma prática instituída do governo para a defesa da integridade territorial e para o reforço de uma identidade nacional tão perseguida no século XIX. Esta identidade nacional, nesta perspectiva, acentua-se a partir de 1838 quando o ator mudará seu papel na sociedade e enfim, a partir da década de 1880, estes serão vistos como: “cultos, inteligentes, elegantes, finos e preparados”.

661 DUARTE, Regina Horta DUARTE, Regina Horta *Noites Circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. p.24-25

662 Ibidem p.138.

Os atores aparecem numa situação muito distante dos perseguidos ciganos e judeus ligados ao teatro no século XVIII e dos tão desprezados mulatos que se apresentavam anonimamente e sem nenhum preparo, muitas vezes encarnando papéis femininos. Anunciavam-se, com destaque, nomes como os de Luíza Leonardo, Ismênia dos Santos, Furtado Coelho, João Caetano e tantos outros [...] que traziam os indícios de uma esmerada educação, cultura e fineza e estavam longe de serem sevos ou criados de sua plateia e apareciam como agentes civilizadores.⁶⁶³

Nesta ambiência, havia entre os conflitos sociais a possibilidade de ascensão social, como ela destaca em seu outro livro “*A cidade em Cena*” quando trata da atuação profissional do ator e também empresário teatral Francisco Corrêa Vaques (1839-1892) na segunda metade dos oitocentos. Neste trabalho a autora procura quebrar a caracterização negativa em torno dos gêneros ligeiros— que consistia em “um leque de fórmulas teatrais que priorizava a música, a dança, a improvisação e os efeitos cênicos, considerados mais fundamentais que os textos e a originalidade literária”.⁶⁶⁴ O sucesso deste gênero possibilitou verificar uma grande diversidade de gêneros teatrais que dialogava com a diversidade da sociedade. A atuação de Francisco Corrêa Vaques buscava promover uma identificação de seus personagens com o público, o que possibilitava “o riso festivo, associado a uma celebração da vida claramente distinta das intenções dos defensores de um teatro pedagógico”.⁶⁶⁵ O teatro pedagógico, moralista civilizado topou com o teatro vivido e transformou-se.

663 Ibidem, p 154.

664 Ibidem, p 108.

665 MARZANO, *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. de Janeiro: Folha Seca, 2008. p146.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Verificamos nesta pesquisa a complexidade envolvida na compreensão da materialidade do teatro na corte. Fizemos um esforço no sentido de visualizar sua estrutura, entender a relação com a cidade, a relação entre o teatro e o público, os atores e os administradores. Ainda quando pensamos no teatro dos oitocentos, o período da regência fica somente de referência para a data de construção de um teatro ou a chegada das primeiras companhias artísticas. Nossa pesquisa procurou contribuir para preencher essa lacuna, focando neste período assim como buscando entender o encadeamento com a década de 1840, pensando como se dava a prática da censura e as disputas por uma sistematização desta e do controle sobre as atividades culturais a partir da Abdicação. As diversas fontes nos mostram de modo frenético, muitas opiniões sobre o teatro, sobre os direitos de frequentar os espaços culturais. Este ponto é uma das demandas com intrínseca relação entre loteria, benefícios e as ações políticas no legislativo. Não há como deixar a política fora da cena.

O modo de arrecadação financeira na época via loteria para o teatro passava por determinações políticas e afetava a sociedade, seja nas expectativas de ganhos, seja visando um espaço de lazer, entretenimento e sociabilidade. Certamente afetava a vida dos artistas e dos demais trabalhadores na área cultural do período. Para isso, se faz necessário repensar, como apontamos sobre as associações artísticas, a vivência material desses artistas na corte. Aqui apontamos a necessidade de identificarmos diretores, atores, empresários na atividade teatral no império, sobretudo no nosso recorte.

O teatro no Império do Brasil e em outros países como meio de civilidade, é também um espaço de fluxo econômico importante. Questões ligadas à economia do teatro na época – loterias, benefícios, acionistas e possivelmente doações particulares. Em muitos estudos sobre o teatro e na própria crítica produzida nos jornais como a de Martins Pena, quando nos indicam sempre em todos os teatros carência de subsídio, ou nos jornais se justificava para a manutenção dos teatros. Em outros momentos, sobretudo quando se referem ao Joao Caetano destacam que este conseguiu por muitas vezes se sustentar sem os subsídios, então cabe perguntarmos como este e outros artistas sobreviviam para encenar e viverem quando não se tinha subsídios? Esta questão aparece ao longo da dissertação de diversas formas. O fluxo econômico que o *Diário do Rio de Janeiro* recorrentemente destaca, aborda desde o

comércio ilegal de bilhetes do teatro, a venda de camarotes, vendas de outros produtos na frente do teatro e leis sendo criadas para enquadrar o teatro dentro de um regulamento político.

Se de um lado o governo nomeava as pessoas para os cargos na administração e assegurava o andamento das loterias e dos benefícios, e no caso de atores famosos, quando este era o beneficiado, a família Imperial comparecia ao teatro para prestigiar, e como Carl Seidler destaca nas memórias, no teatro não desapareceu o despotismo, pois, “todos os espectadores são obrigados, ao aparecer à família imperial, a voltarem o rosto para esse camarote até que suba o pano”.⁶⁶⁶ Exemplo da sociabilidade política no teatro, como a revolta do Teatro de 28 de setembro de 1831, nos trás à tona debate complexo, entre o teatro, os militares, as funções do juiz de paz, e o uso do espaço público. Além disso, reforça na formação do leitor e do ouvinte no império para a construção de uma opinião ou opiniões sobre o teatro. Assentava-se o debate que o teatro era lugar de distinção, como podemos observar também na literatura da época.

A arena cultural entre 1831 e 1848 quando o teatro ganha maiores contornos políticos, pode ser analisada também quando nas disputas pelas datas cívicas o teatro era um dos principais espaços de comemoração, no outro ponto quando se institui o conservatório há uma preocupação de que o repertório em dias comuns principalmente em dias de festejos, sejam adequados à moral e à religião, fundamentalmente.

O debate sobre a formação do teatro nacional ganha destaque entre os artistas e os políticos como destacado pela imprensa da época, o que desmembrará no projeto para a criação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843. Mas entre o teatro nacional buscado e esperado pelos literatos e a prática dos palcos ia uma distância considerável. Estas ações são claras, da relação entre teatro e política, na concepção oficial da época, mas procurar as ações políticas dos frequentadores e de como as leis e decretos, para enquadrar o comportamento do público e como estas ações refletiam nesta sociedade, e como os artistas respondiam a isso, ainda carece de estudo. Seria necessário, por exemplo, estudar o repertório que era apresentado com mais precisão; poucas peças chegaram até nós, pouco conhecemos sobre a enorme variedade de peças que documentamos no período. Esboçamos aqui uma tentativa de olhar para a vida teatral no Rio de Janeiro, usando como fontes os

⁶⁶⁶ Carl Seidler, *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes. p.70.

jornais, a legislação, os memorialistas, em diálogo com as questões políticas da corte e dos artistas.

FONTES

ARQUIVO NACIONAL.

Fundo - 46,5,7 1840-1849 - *Papeis sobre a censura dos espetáculos do Conservatório Dramático Brasileiro.* (Este fundo chama-se papeis de censura, mas possuem outros documentos como avisos, correspondências, decisões, decretos).

- Registro de divisão dos cargos regularizados para o ano de 1843-45 do Conservatório.
- Aviso de 22 de fevereiro. 27/02/ 1844 do conselheiro José Carlos Torres, e Manoel Alves Branco.
- Aviso de 27 de fevereiro de 1844. José Carlos Almeida Torres, Conego Manoel Alves Branco.
- Despacho, 30 de abril de 1844. Do presidente do Conservatório Diogo Bivar e do secretário José Rufino ao governo.
- Despacho, de 17 de maio de 1844, de José Carlos Pereira de Almeida Torres encaminhado ao Conservatório.
- 15/janeiro/1844. Correspondência do conselheiro José Antônio da Silva Maia.
- 03/março/1844. Correspondência direcionada ao Chefe de Polícia da Corte, D. José Pereira Rego.
- 20/março/1844 Correspondência sobre a questão da sexta feira santa e da quaresma e os espetáculos teatrais.
- 18/abril/1844. Correspondências de Diogo Soares de Bivar ao Conselheiro do Estado Almeida Torres.
- 20/abril/1844 Correspondência do juiz inspetor de cena do Teatro S. Pedro José Antônio Thomas Romeiro para o Conservatório.
- 26/abril/1844 Correspondência assinada pelo Conselheiro Manoel Alves Branco, encaminhada para o Conselheiro José Carlos Pereira de Almeida Torres.
- 30/abril/1844 Correspondência de José Carlos Pereira de Almeida Torres.
- 03/agosto/ 1844 Correspondência de Diogo Bivar para o conselheiro Almeida Torres.
- 07/agosto/1844. Correspondência do Diogo Bivar para o Conselheiro de Estado sobre mesma peça D. Maria de Alencastro.

Fundo 22 - Decretos do Executivo.

- Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845.

Série Educação/Conservatório Dramático. - serie composta com vários documentos avulsos do conservatório. **Fundo 92.**

- Disposições acerca da censura dos teatros da corte – avisos. Abaixo do aviso de 10 de novembro de 1843, segue o Regulamento de 04 de dezembro de 1843.

BIBLIOTECA NACIONAL.

Divisão de Manuscritos - Livros do Conservatório Dramático:

Atas do conservatório - 49,7,005 1843 1867.

- Registro das atividades do conservatório a partir de **15 de fevereiro do ano de 1843**, sessão oficial.

Artigos orgânicos do conservatório - 04,3,30 e 29. Atas dos artigos Orgânicos.

- Registros diários do funcionamento da instituição.
- Registro no livro – *Para o Redator da Minerva Brasiliense Santiago Nunes Ribeiro. Rua do Passeio 09 de dezembro de 1844. De Diogo Soares da Silva de Bivar.*
- Registro - 12 de março de 1843. Artigos orgânicos.
- Registro - 06 de dezembro de 1843. Resposta de José Antônio da Silva Maia encaminhada ao Diogo Soares da Silva Bivar.
- Registro -07 de janeiro de 1845. Diretor da Companhia Francesa. Artigos orgânicos.
- Comentários sobre licenças de peças teatrais.
- Comentários sobre a atuação do chefe de polícia.

HEMEROTECA DIGITAL – Biblioteca Nacional.

- **Anais do Parlamento Brasileiro 1826-1873.** Hemeroteca Digital – BN. RJ. Ano 1837 0001,01. pp 353 - 354.
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=132489&pesq=Theatro>.

- ✓ **Pareceres.**

Fundo/Coleção - Conservatório Brasileiro - licença para a encenação das peças, encaminhado a Vasconcelos, José Rufino Rodrigues, 1º secretário do Conservatório. Localizamos 17 pastas avulsas divididas entre os anos de 1844, 1845-46, 1850 e 1851, com indicação de peças que passaram pela instituição para licença para o Teatro São Pedro de Alcântara.

✓ **Jornais do Rio de Janeiro (1830-1848).**

O Diário do Rio de Janeiro – periódico principal.

Outros jornais consultados.

- *Astrea; Aurora Fluminense;*
- *Clarim; Correio Mercantil; Correio Oficial; Coruja Teatral;*
- *Espelho Diamantino - Periódico de Política, Literatura, belas artes, teatro e moda;*
- *Ilustração. Jornal Universal; Jornal do Comércio; Jurujuba; Nova Luz Brasileira; O Americano; O Brasil;*
- *O Constitucional, Diário Mercantil, Político, e Literário.*
- *O Exaltado: Jornal, Literario, Político e Moral;*
- *O Filho da Terra; O Par de Tetas;*
- *O Pharol Constitucional. O Republico; O Sete de Abril;*
- *O Theatrinho, Jornal Político; Sentinela da Liberdade;*
- **Outros Impressos.**

Brasil. Ministério do Império,- Brasil. Ministério do Império: Relatório da Repartição dos Negócios do Império (RJ) - 1832 a 1888. Edição 0001 p1

Almanaque Geral do Império. Ano. 1838. p300.

Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) - 1844 a 1885.

ANAIS e LEGISLAÇÃO.

✓ **Anais do Parlamento do Senado e da Câmara.**

- *Anais do Senado, Ano 1826 Livro 2. p.230.*
https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio.asp.
- *Anais do Senado, Ano de 1831 LIVRO 1.*
- *Anais da Câmara dos Deputados 1831. Tomo II p.229-131.*
<http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/27602>.
- Coleção das Leis do Império, Rio de Janeiro: Tipografia Nacional.
- *BRASIL. Constituição do Império do Brasil 1824.* RJ: Imprensa Nacional.
Disponível em <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/1737>.

✓ Leis do Império do Brasil.

- **Decreto de 28 de maio de 1810** autorizava a construção do teatro. 1810, pp.112-113.
- **Decreto de nº 357**, 27 de abril em 1844. – Sobre a extração de loterias.
- **Decreto nº 425**, 19 de julho de 1845. Define algumas questões sobre a censura nos teatros e a atuação do Chefe de Polícia.
- **Decisões ano de 1822, nº 48** p.36, que autorizava a formação de uma comissão com o proprietário e administrador do teatro S. Pedro.
- **Decisões ano 1830. nº 141** Império. 21 de julho de 1830 p. 112. Definições sobre o comportamento da plateia.
- **Decisões** dos anos de 1831 (nº 186, nº400), 1832 (nº198), 1833 (nº307) 1836 (nº641), 1837 (nº245, nº331). Nestas decisões aparecem determinações específicas para o teatro.
- **Decisões de 1829.** Nº 109 Justiça, p.94 - Regulamento para a Sociedade do Theatrinho da Rua dos Arcos.

RELATO DE VIAGEM.

- SEIDLER,CARL, *Dez anos no Brasil.* São Paulo: Martins Fontes. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1069>.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro: 1830-1900.* Rio de Janeiro: Record, 1999.
- AGULHON, Maurice, *Pénitents et franc-maçons de L'AncienneProvance: essaísurLa sociabilitéméridionale.* 3ª Ed. Paris: Fayard,1984. Agulhon, 1979
- ALMENDRA, Renata Silvia Almendra, *Entre apartes e quiproquós: a malandragem no Império de Martins Pena (Rio de Janeiro 1833-1847).* Mestrado- Universidade de Brasília, Brasil, 2006.
- AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos Velhos Teatros de São Paulo: da Casa da Ópera ao Teatro Municipal.* São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

- AMORIM Mariana de Oliveira, *Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)*, artigo. Fundação Biblioteca Nacional. 2008
- ARÊAS, Vilma S. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. _____ *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. SP, Martins Fontes, 1987.
- _____. *A Comédia de Costumes in: Das origens ao Teatro Profissional da primeira metade do século XX*. Org FARIA, João Roberto e GUINSBURG, J. v1. SP: Perspectiva: Edições SESC, 2012.
- ASSIS, Machado de, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992, vol.3, p.808. _____ *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950.
- ANDRADE, Débora El-Jaick. *Semeando os alicerces da nação: História, nacionalidade e cultura nas páginas da revista Niterói*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 29, n. 58, 2009.
- ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. *Araújo Porto-alegre, precursor dos estudos de história das artes no Brasil*. Rio de Janeiro: IHGB, vol.184, 1944.
- ANDRADE, Ayres. Francisco Manoel da Silva e Seu tempo, 1808-1865. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967.
- ANTUNES, De Paranhos. *O pintor do Romantismo, vida e obra de Manoel de Araújo Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.
- AZEVEDO, Elizabete R. *O Drama* -. In: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de, *Os tiros no teatro: motim popular no Rio de Janeiro*, Revista do IHGB t. XXXVI, parte 2, Rio de Janeiro, Typ. Imperial, 1873;
- BASILE, Marcello Otávio de Campos, *Anarquistas, rusquentos e demagogos: os liberais exaltados e a formação da esfera pública na corte imperial (1829-1834)*, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, PPGHIS/UFRJ, 2000. ____ *O império em construção: projetos de Brasil e ação política na corte regencial*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, PPGHIS/UFRJ, 2004. ____ *O Brasil Imperial volume II 1831 -1870* org. GRINBERG, Keila e SALLES Ricardo. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2009. ____ *O Laboratório da nação: a era regencial (1831 -1840)* In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo (orgs) *O Brasil Imperial*, vol. II-1831-1870. Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 2009.
- BERÇOT, Fernando Santos, *O L'Indépendant e a Crítica de Espetáculos no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado*, in: Caminhos da História, Vassouras, v. 7, Edição Especial, p. 81-90, 2011
- BERENSON, Bernard. *Estética e História*. trad. Janete Meiches. SP. Perspectiva, 2ª ed. 2014.
- BERSTEIN, Serge. *A cultura política*. In Rioux, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editora Estampa, 1998.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. RJ: Imprensa Nacional, 1883.V.3
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Teatro na Bahia: da colônia a república, 1800-1923*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1924.
- BOURDIEU, Pierre. A força da Representação. In A economia das trocas linguísticas. SP: EDUSP, 1998. ____ *As Regras da Arte*. SP. Companhia das Letras 1ª edição 1996.
- BRANDÃO, Tânia, *Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro*. Latin American Theatre Review, EUA, v. Fall, p. 67-91, 2002

-
- As Lacunas e as Séries: Padrões de Historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'.* In: Para uma História Cultural do Teatro. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.
- BRITO, Rubens José Souza, *O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revista de Ano e Burletas.* In; *Por uma Nova História do Teatro Brasileiro* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. Vol I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012.
- BURKE, Peter. *Variedades da história cultural.* Trad. Alda Porto. RJ. Civilização Brasileira, 2000.
- CAETANO, João, 1808-1863, “*Reflexões dramáticas para uso dos candidatos que se dedicam a scena*”. Rio de Janeiro: Na Typographia Imparcial de Brito. 1837.
- CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *Santiago Nunes Ribeiro e o Minerva brasiliense.* UNESP-Assis. Revista letras de Hoje. Porto Alegre, v.31, nº 4, p. 41-51, dezembro 1996.
- CAMPOS, Adriana P.; VELLASCO, Ivan. *Juízes de Paz, mobilização e interiorização da política.* In: CARVALHO, José Murilo de; CAMPOS, Adriana Pereira (Org.). *Perspectiva da Cidadania no Brasil Império.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos).* Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- CARDOSO, Ana Cristina Freire, *Anna Pavlova no teatro da paz, o ballet e o teatro popular* in Revista Ensaio Geral, Belém, v.1, n.1, jan-jun|2009.
- CARDOSO, Lino de Almeida, *O Som e o Soberano: história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes.* Doutorado – História Social – USP. 2006.
- CARDIM, Elmano, *Justiniano José da Rocha,* São Paulo: CIA. Editora: Nacional, 1964
- CASTRO, Paulo Pereira de, *A experiência republicana, 1831-1840,* In Sérgio Buarque de Holanda,
- CARVALHO, José Murilo de, *Cidadania: tipos e percursos,* Estudos históricos, v. 9, nº 18. Rio de Janeiro, CPDOC - FGV, 1996. *História Geral da Civilização Brasileira,* SP, Difel, 1964, Tomo II, 2^o.vol _____ *Cidadania no Brasil: o longo caminho.* Rio de Janeiro. Civilização Brasileira 9^{ed}, 2007. _____ *A construção da ordem. A elite política imperial.* Brasília, UNB, 1981.
- CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma idéia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de d.João VI: (1808-1821).* Rio de Janeiro: Odisséia, 2008.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Epoue.* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COSTA, Carlos, *A Revista no Brasil do século XIX: a História da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro.* São Paulo: Alameda, 2012.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar.* Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- COSTA, Wilma Peres. *Narrativas de viagem no Brasil do século XIX: formação do Estado e trajetória intelectual.* In RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis. (orgs.) *Intelectuais e Estado.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CHRISTOPHE, Charle, *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena.* São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- DAMASCENO, Darcy. *Comédias de Martins Pena.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultura francesa.* Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro- Graal, 1986
- DIAS, Maria Odila da Silva, *A interiorização da metrópole e outros estudos.* São Paulo, Alameda 2^a edição, 2009. _____ *Sociabilidades em História: os votantes pobres no império, 1824-1881*

- In: FREITAS, Marcos Cezar de. *Historiografia brasileira em perspectiva*. SP: Contexto, 3ª ed, 2000.
- DUARTE André Luis Bertelli - Resenha *A história invade a cena*. Revista Viso- Caderno de estética aplicada. Nº. 5. jul-dez .2008. - Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).
- DUARTE, Regina Horta *Noites Circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- DRUMOND, Juliana da Silva O gabinete de 2 de fevereiro de 1844 e o seu papel no processo de consolidação monárquica. (Mestrado) – UNIRIO, 2017.
- ESCALERA, Javier. *Sociabilidad y Relaciones de Poder*. Kaíros. Revista de Temas Sociales, Universidad Nacional de San Luís, Argentina, ano 4 nº 6. 2000. Disponível em: www.fices.unsl.edu.ar/hairos. 2007
- FARIA, João Roberto, *O Teatro Realista no Brasil:1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993. _____ *Teatrais: o século XIX no Brasil* SP. Perspectiva, 2001. *Ideias __O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira*. Revista Sala Preta.USP- ECA.Vol.10, 2010. _____ *Por uma Nova História do Teatro Brasileiro* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I. SP: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012
- FERRARI, Paula, *Manoel Araújo Porto-alegre, Reflexões sobre o historiador*. (Mestrado) História Social da Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2009.
- FILHO, Arnaldo Fazoli, *O período regencial*, 2ª Ed., São Paulo, Ática, 1999.
- FLEIUSS, Max. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Dyonísios, 1955.
- FRANÇA. Jean Marcel Carvalho. *A higienização do povo: medicina social e alienismo no Rio de Janeiro oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) UFMG.1990.
- GAGLIARDO, Vinicius Cranek, *Uma Paris nos Tropicós? perspectivas da europeização do Rio de Janeiro oitocentista*. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2014.
- GIMENEZ, Priscila Renata. *Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX: questões de uma edição da Semana Lírica de Martins Pena*. 2014. Tese (doutorado) – UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica, a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, 2004.
- GOFFMAN, Erving, *A representação do EU na vida cotidiana*. Trad: Maria Célia Santos Raposo, 17, ed. Petrópolis, Vozes, 2009.
- GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. *Em nome da ordem e da moderação: a trajetória da Sociedade Defensora da Liberdade e da Independência Nacional do Rio de Janeiro (1831- 1835)*. 1990. (Dissertação) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ Rio de Janeiro, 1990. _____ *Debaixo de Imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto e Geográfico Brasileiro (1838-1889)*. Revista do IHGB nº 388, p. 459-613, jul/set, 1995 _____ *Ação, reação e transação: a pena de aluguel e a historiografia*. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e Cidadania no Império: Novos Horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EDUERJ: ANPUH, 2011.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. SP: Perspectiva, 2012.
- GUERRA, François Xavier, *A política antiga, a política moderna - inovações e hibridizações*, palestra proferida no Departamento de História da UFF, agosto de 2001.

- HEssel, Lolthar *O Teatro no Brasil da Colônia à Regência*. Porto Alegre, Ed. URGs, 1974.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções 1789-1848*. Tradução Maria Tereza L. Teixeira e Marcos Penchel. Paz e Terra, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, *A herança colonial – sua desagregação*, n. S.B de Holanda (org), História geral de civilização brasileira. 6ª Ed São Paulo, Difel, 1985.
- HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997
- HOMEM, F. S. Torres. Resumo da História das Ciências do Brasil. In: DEBRET, J. B. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil [1834- 1839]. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, t. II, v. 3, 1978, p. 106-107. Apud: PEREIRA, Milena da Silveira, *A crítica oitocentista nos alicerces da literatura e da história do Brasil*. (Tese Doutorado). UNESP-SP. 2013.
- HORNER, Erik, *Em defesa da constituição: a guerra entre rebeldes e governistas (1838-1844)*. (Tese Doutorado). FFLCH – USP, São Paulo, 2010.
- INÁCIO, Denise Scandarolli. *Cenas Esquecidas ou vaudeville, opéra-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro dos anos de 1840*. (Tese de doutorado). Campinas, Unicamp. SP 2013.
- IGLESIAS, Magalhães, P.A. (2017) Luzes e sombras: a censura de livros na capitania da Bahia (1811-1821), in *Revista Complutense de Historia de América*. Vol. 43, 203-236.
- ISTVÁN, Jancsó e Íris Kantor. *Festa: cultura e sociabilidades na América Portuguesa*. ISTVAN, Jancsó (org) *Brasil: formação do Estado e da nação*, São Paulo, Hucitec, 2003.
- JANSEN, José. *Teatro no Maranhão: até o fim do século XIX*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1974.
- JAVIER, Escalera, Javier. *Sociabilidad y Relaciones de Poder*. Kaíros. Revista de Temas Sociales, Universidad Nacional de San Luís, Argentina, ano 4 n° 6. 2000.
- KRAAY, Hendrik, *Sejamos brasileiros no dia da nossa nacionalidade: comemorações da Independência no Rio de Janeiro, 1840-1864*. Topoi, v.8, n.14, jan-jun.2007. _____ *A Invenção do Sete de Setembro 1822-1831*. Universidade de Calgary, Prof. Visitante Estrangeiro. Almanack Braziliense. SP, n°11, p. 52-61, mai. 2010. p.54.55.
- KOSELLECK. Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- KIST, Ivete Susana. *A Tragédia e o Melodrama* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol I. SP: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012.
- KUHL, Paulo Mygayar. *Cronologia da ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: Unicamp, SP: 2003.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994
- LEMOS, Nathalia Gama, *Paulo Fernandes: o Intendente-Geral de Polícia na corte joanina (1808-1821)*. Revista Eletrônica Cadernos de História, vol. VI, ano3, n.º2, dezembro de 2008. www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria.
- LEITE, Rodrigo Morais. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. Mestrado/UNESP São Paulo, 2013.
- LENZ, Silvia Ewel. *Relatos de alemães no Rio de Janeiro oitocentista*. Revista História Social. Unicamp Sp. n.10 (2003).
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck, *O espaço teatral do Rio de Janeiro, VER: Configuração do ambiente urbano da Praça Tiradentes e adjacências (1813-1950)* Anais: Seminário de História da

- Cidade e do Urbanismo v. 6, n. 2 Cinco Séculos de Cidade no Brasil ano (2000) *Arquitetura do Espetáculo-teatros e cinemas na formação do espaço público da Praça Tiradentes e Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- LUCA, Tânia Regina de, *História dos, nos e por meio dos periódicos*. In Fontes históricas 2ª ed. SP Contexto 2006.
- MACHADO, Ubiratan, *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Três panfletários do segundo reinado*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- MAGALDI, Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*. Editora Global 6ª Ed. SP, 2004.
- MAINENTE, Renato Aurélio, *Musica e Civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista 1808-1863*. 1ed. São Paulo: Alameda, 2014. *Reformar os costumes ou servir o público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista*. (Tese de Doutorado) UNESP-Franca. 2016
- MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro – Alguns Apontamentos para a sua História*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- MANSUR. Alexandre *Luzes e sombras: a ação da Maçonaria brasileira (1870-1910)*. Campinas: Editora da Unicamp. 1999.
- MARENDINO Laiz Perrut, *As transformações do Diário do Rio de Janeiro no contexto político e social do Império*. Programa de pós-graduação em História da UFJF. Anais do XIX Encontro Regional de História. *Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho*. Juiz de Fora, 28 a 31 de Julho de 2014.
- MATTOS, Franklin, *A querela do teatro no século XVIII – Voltarie, Diderot, Rosseau*. In Revista, *O que nos faz pensar*. Puc-Rio nº 25, agosto, 2009.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema* 6ª Ed. São Paulo. Editora Hucitec, 2011.
- MARZANO, Andrea. *A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX*. In: livro "Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)" (org) Marzano, Andrea, Melo, Victor Andrade de, Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. Sport História. _____. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.
- MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- MAMMI, Lorenzo. *Teatro em Música no Brasil Monárquico*, in: JANCSO, Istvan, e KANTOR, Iris (org.) *Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa*. 2 vs. São Paulo: Hucitec /EDUSP /FAPESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- MENCARELLI, Fernando. *A voz da partitura – teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro 1868-1908*. Campinas, Unicamp, SP 2003. Tese de doutorado. _____. *Cenas aberta – a absolvição de um bilontra no teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.
- MENDONÇA, Carlos Süsskind de. *História do Teatro Brasileiro. Volume Primeiro (1565-1840)*. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926.
- MEYER, Marlyse, *Folhetins: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOREL, Marco, *As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec 2010. _____. *O Período das Regências (1831-1840)- Descobrindo o Brasil*. Jorge Zahar, 2003.
- MÜLLER, Christoph, NEUMANN, Martin *O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Ed. Colibri/Instituto Ibero-Americano (Berlim), Lisboa, março 2015

- NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das, *Corcundas, constitucionais e pés de chumbo: a cultura política da independência, (1820-1822)*. São Paulo, 1992. (Tese de doutorado) USP. _____ *A guerra das penas: os impressos políticos e a independência do Brasil*. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, Lisboa, v. 4, n.8, p. 41-65, 1999. _____ NEVES, Lúcia Maria Bastos P; MOREL, Marco, FERREIRA, Tânia Maria Bressone da C. (org). *História e Imprensa*, Rio de Janeiro: DP&A: Fapej, 2006. _____ Bastos P. FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da C. *Portugueses no Brasil: trajetórias e identidades distintas*. ANPUH – XXII – João Pessoa, 2003.
- NUNES, Benedito. *Historiografia literária no Brasil*. In: _____. Crivo de papel. São Paulo. Ática, 1998.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos*. (Tese de Doutorado) Campinas, SP: 2007.
- PANDOLFI, Fernanda Cláudia. *A Abdicação de D. Pedro I: espaço público da política e opinião pública no final do Primeiro Reinado*. (tese de Doutorado) Assis – UNESP, 2007.
- PAIXÃO, Múcio da. *O Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.
- PELOGGIO, Marcelo *Santiago Nunes Ribeiro e José de Alencar: filhos presentes da literatura brasileira*, Funcap/CNPq/UFC O eixo e a roda: v. 17, 2008.
- PENA, Martins Pena. *Folhetins - A Semana Lírica*, RJ: MEC/INL, 1965.
- PEREIRA, Vantuil *Ao soberano Congresso: Direitos do cidadão na formação do estado Imperial brasileiro (1822-1831)* São Paulo. 1ª edição, Editora. Alameda, 2010.
- PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre. Um Estudo da Revista Niterói, 1836*. São Paulo: Editora Unesp. 1998.
- PRADO, Décio de Almeida, *Seres, coisas, e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. _____ *João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972. _____ *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.
- RABETTI, Maria de Lourdes, *Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 61-81, jul.- dez. 2007
- RAMOS, Alcides Freire, Fernando Peixoto, Rosângela Patriota (org). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec. 2008.
- RAMOS, Luiz Fernando. *A Arte e o Espetáculo Teatral* in: Faria João Roberto. Guinsburg (org) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC, 2012.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. XVIII.
- RIBEIRO, Gladys Sabina, *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará/Faperj, 2002.
- RIZZI, Carlos M. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil, 1500-1822*. Reimp. São Paulo, 1988.
- ROGER, Chartie, *A história cultural entre praticas e representações*. Lisboa: Difil, 1988.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL/MEC, 1985.
- RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva, *Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)*. (Tese de Doutorado) Unicamp. Campinas – SP. 2012
- RUY, Afonso. *História do Teatro na Bahia*. Salvador: Universidade da Bahia, 1959. JANSEN, José. *Teatro no Maranhão: até o fim do século XIX*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1974.
- SÁ, Carolina Mafra, *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*, (Mestrado em Educação) – UFMG. 2009.

- SANI, Giacomo. *Cultura Política*. In: BOBBIO, Noberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs). *Dicionário de Política*. 12 ed.vol I. Brasília: UNB, 2004.
- SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994.
- SCHWARCZ, Lillian Mortiz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. SP, Cia das Letras 1998.
- SLEMIAN, Andréa *Sob o império das leis: constituição e unidade na formação do Brasil (1822-1834)*. (Tese de Doutorado) USP. SP. 2006.
- SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araujo Porto--alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004
- SIRINELLI, Jean-François. *Os intelectuais*. In: Rémond, René (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ-FGV, 1996.
- SILVA, Charles Roberto. *Teatro para os trópicos: O governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*. (Tese de Doutorado), São Paulo. USP-ECA. 2017.
- SILVA José Luiz Werneck da, *A Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (1827-1904) na formação social brasileira: a conjuntura de 1871 a 1877*. Dissertação de Mestrado. 2 v. Niterói: ICHF –UFF 1979
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. RJ: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SILVA, Luciane Nunes da, *Conservatório Dramático Brasileiro e os ideias de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. (Tese de Doutorado – Literatura Comparada) UFF, Rio de Janeiro. 2006.
- SILVIA, Maria Beatriz Nizza da, *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. SP. Brasiliense. 1977.
- SOARES, Mariza Carvalho, *Devotos da cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. RJ. Civilização Brasileira, 2000.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- SOUZA, Iara Lis Carvalho de, *Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo. (1780-1831)*. Ed.UNESP, 1999.
- SOUZA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960. Vol I e II.
- SOUZA, Juliana Teixeira, *Os jogos proibidos no tempo do Império*. In: livro *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)* (org) Marzano, Andrea, Melo, Victor Andrade de, Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. Sport História.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986.
- THOMASSEAU, Jean-Marie Thomasseau. *O melodrama*. (tradução) Braga, Claudia e Penjon, Jacqueline. São Paulo. Perspectiva, 2012.
- VASCONCELOS, Ana Isabel, *A Farsa Lírica no Teatro Romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa*. Revistas.ua.pt, Univ. de Aveiro, Dpto Língua e Cultura Portuguesa, U. Aberta. 2007.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed.Unicamp, 1991.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.